

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX ARTS

ET SUR LA LITTÉRATURE

PAR M. L. VITET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

TOME PREMIER

PARIS

CHARPENTIER, ÉDITEUR

17, rue de Lille

1846



ÉTUDES

SUR

LES BEAUX ARTS

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET
RUE DE VAUGIRARD, 9

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX ARTS

ESSAIS D'ARCHÉOLOGIE

ET FRAGMENTS LITTÉRAIRES

PAR L. VITET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

TOME PREMIER

PARIS

CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

17, RUE DE LILLE

1847

AVIS DE L'ÉDITEUR.

Presque tous les fragments dont se composent ces deux volumes ont été déjà publiés. Les uns ont paru, avant 1830, dans le *Globe* ou dans la *Revue française;* les autres, depuis quelques années, dans la *Revue des deux Mondes* ou dans d'autres recueils. Ils ne peuvent donc prétendre au mérite de la nouveauté; mais il est un autre genre d'intérêt que les œuvres les plus éphémères, destinées à la publicité périodique, conservent encore même lorsque les circonstances qui les ont vues naître sont déjà loin de nous : elles servent de documents à ceux qui étudient la marche et les variations de la critique. C'est à ce titre que nous offrons aux lecteurs de notre bibliothèque ce choix de pièces détachées.

Nous les avons distribuées par ordre de matières, non pour leur donner l'apparence d'un enchaîne-

ment systématique et pour avoir l'air d'en faire quelque chose de plus sérieux qu'un recueil d'études isolées, mais pour ne pas tomber, en les classant seulement par ordre de dates, dans une incohérente bigarrure.

MUSIQUE.

MUSIQUE.

DE LA MUSIQUE THÉATRALE EN FRANCE.

I.

Tout homme qui aime la musique, et qui la juge de bonne foi, ne peut jeter les yeux sur notre scène musicale sans être forcé de reconnaître son infériorité vis-à-vis de celles de l'Allemagne et de l'Italie. Cependant nous n'avons pas manqué d'hommes d'un beau talent et d'un véritable génie, nous possédons d'admirables morceaux de chant et d'orchestre, et même il y a dans nos compositions je ne sais quel charme et quelle justesse d'expression, je ne sais quelle facture sage et élégante que nous envieraient en vain

nos rivaux. Malgré tant d'avantages, il n'en faut pas moins leur céder le pas; nos partitions, belles par les détails, n'ont jamais qu'un ensemble mesquin; elles sont pauvres en mélodie et surtout en développements dramatiques: toujours on y sent quelque chose d'incomplet, d'étroit, de gêné, en un mot nous ne faisons jamais, comme le disent nos voisins, que de la petite musique.

D'où vient cela? Est-ce à la langue, est-ce au climat, est-ce à l'absence du sentiment naturel de la musique qu'il faut s'en prendre? Beaucoup l'ont déjà dit, mais à tort, selon nous. Notre langue n'est ni moins sonore ni moins harmonieuse que celle des compatriotes de Mozart, notre climat n'est pas, comme celui de la Hollande ou de l'Angleterre, mortel aux belles voix; celles qu'aujourd'hui l'on admire le plus en Europe ne sont-elles pas pour la plupart nées sur les bords de la Durance ou aux pieds des Pyrénées? La nation, quoi qu'on dise, est organisée pour la musique [1]; nos airs populaires ne sont-ils pas en général pleins de rhythme, de franchise et même de grâce? Trouve-t-on beaucoup de boleros ou de barcaroles où l'instinct de la musique se trahisse avec plus de vivacité que dans les chansonnettes de l'Auvergne, dans les walses du Béarn ou les rondes de la Provence? Enfin, ne sommes-nous pas habiles et très-habiles dans l'exécution instrumentale? et ne

[1] Je n'en veux pour preuve que les merveilleux effets obtenus par la Méthode Wilhelm. Ceux qui ont assisté aux séances publiques de l'Orphéon savent à quoi s'en tenir sur la prétendue impossibilité de faire chanter juste et en parties nos ouvriers de tout sexe et de tout âge. Je ne crois pas que dans aucun autre pays on obtienne une plus grande sûreté d'intonation, une observation plus exacte et plus intelligente de la mesure et du rhythme, des nuances plus délicates, en un mot, une exécution qui laisse aussi peu à désirer.

possédons-nous pas le don heureux de la romance, n'en sommes-nous même pas presque uniques possesseurs ? Les jolies romances naissent d'elles-mêmes sur notre sol, comme les saillies et les mots heureux. Daleyrac, en une matinée, composa la romance de sa Nina, et Paësiello, de son propre aveu, mit presque un mois à faire la sienne ; encore y trouve-t-on plus d'une phrase que pourrait réclamer le musicien français.

Voilà notre beau côté; la nature, comme on voit, ne nous a pas mal partagés: d'où vient donc que notre musique théâtrale, celle-là surtout qui nous appartient le plus particulièrement, la musique d'opéra comique, est en général si mesquine, si chétive et si peu colorée?

Osons même le dire avec franchise, a-t-il jamais existé en France telle chose qu'on puisse appeler musique dramatique? Ici bien des gens vont se récrier, on trouvera l'hypothèse téméraire, peut-être même anti-nationale. Mais, de grâce, avant de prononcer l'anathème, qu'on nous laisse nous expliquer.

Qu'il y ait en France des compositeurs et de très-bons compositeurs, des partitions et de très-belles partitions, nous nous gardons d'en douter : mais que les compositeurs aient jamais eu la faculté de faire de la musique, de la véritable musique dramatique, c'est là ce que nous nions. Un concours de circonstances plus fortes qu'eux leur a si bien lié les mains, que leur art, étouffé dès sa naissance par un autre art auquel pour son malheur il avait dû s'associer, n'a jamais pu se développer ni prendre franchement racine parmi nous.

C'est une loi pour les arts, loi que leur impose sans doute leur communauté d'origine et de fin, de s'entr'aider mutuellement, de se porter secours les uns aux autres

à charge de revanche. Celui qui est secouru doit briller seul, et les autres en bons frères tout en lui prêtant leur éclat, doivent s'effacer si bien qu'on oublie pour ainsi dire leur présence. Ainsi l'architecture à elle seule se trouve trop froide, trop inanimée : la sculpture lui apporte ses statues, et non seulement elle les lui donne, mais elle consent qu'on n'y prenne pas garde. Sans cette condition le présent serait plus dangereux qu'utile. Voyez le Duomo de Milan, il est hérissé d'un millier de statues ; eh bien, l'architecture n'en domine pas moins : les statues font un admirable effet, mais elles ne jouent pas le premier rôle ; aussi le Duomo est un merveilleux monument.

Il en est de même de la danse : elle ne peut se passer de la musique ; mais il faut pour que la danse remplisse son but, que la musique l'accompagne sans prétention ; il faut qu'on l'entende, mais qu'on ne l'aperçoive pas.

Que si l'art destiné à dominer, au lieu d'auxiliaires, trouve des rivaux, tout est perdu. Qui n'éprouve de l'impatience et même une véritable fatigue à entendre un solo de violon accompagner un solo de danse ? Les deux arts en luttant se détruisent au lieu de s'aider. Que sera-ce donc si celui des deux qui devait s'effacer vient à usurper le rôle de l'autre ? Ce dernier n'existera plus, car, encore un coup, tout art qui se met au service d'un autre art, ne doit pas et ne peut pas avoir une existence propre. Les conditions matérielles de l'existence ont beau ne pas disparaître, la vie, la vie individuelle s'enfuit : être esclave pour l'art, c'est ne pas être. Condamnez la peinture à n'exercer ses pinceaux que pour colorier des statues, il y aura des peintres sans doute, car il y aura du noir, du blanc, du rouge à broyer et à mettre en œuvre, mais la peinture où sera-t-elle ? Peut-elle exister sans la magie des clairs et des om-

bres, sans les illusions de la perspective? La peinture n'existera pas.

Voilà dans quel sens nous disons que la musique dramatique n'a jamais existé sur notre scène, c'est qu'elle n'a jamais pu y occuper la première place. Au lieu d'y paraître en reine, traînant à sa suite les autres arts; demandant à la peinture des illusions pour les yeux, à la danse et au drame des occasions pour se produire sous ses faces diverses, c'est elle-même qui a été mise à la suite; elle a été, elle est encore la servante du drame. De sorte que nous avons bien, si l'on veut, des drames en musique; mais de la musique dramatique, il n'en existe pas pour nous.

Le malheur a été qu'avant l'introduction de la musique sur notre scène, le public en France avait déjà pris des habitudes théâtrales; il avait contracté une passion très-vive, et si vive que plusieurs siècles n'ont pu l'éteindre, pour ce qu'on nomme l'intérêt dramatique. Héritier de l'esprit des Athéniens, les fictions du théâtre étaient devenues, pour lui comme pour eux, une nourriture nécessaire; c'était son premier plaisir et partant son premier besoin. Aussi qu'arriva-t-il quand la musique fut admise à prêter au drame son rhythme et sa mélodie? Elle ne fut reçue que sous condition; et d'abord il fut décidé qu'elle ne dérangerait rien au plaisir que le drame à lui seul devait faire naître: que par conséquent elle garderait presque toujours bouche close, que quand elle éleverait la voix, elle ne le ferait que de telle ou telle façon, en un mot qu'elle se mettrait humblement au service de la parole, comme déjà elle s'était mise aux gages des pirouettes et des entrechats. Le drame demeura donc seul maître de la scène et de l'attention du public, et la pauvre musique fut en quelque sorte reléguée derrière la toile. En vain ré-

clama-t-elle, en vain demanda-t-elle, ce qui était bien raisonnable, part égale dans l'association, il fallut se contenter du rôle subalterne ; et chose incroyable, après plus de cent ans de patience, elle n'a pas obtenu son émancipation. En effet que demande-t-on encore aujourd'hui à notre théâtre musical ? Une intrigue amusante, des scènes bien filées, un dénoûment piquant, des vers ingénieux et lardés de bons mots : permis ensuite au musicien de glisser par-ci par-là quelques morceaux de chants, agréables s'il est possible, mais surtout pas trop longs; qui flattent l'oreille, mais sans distraire l'esprit. C'est un plaisir accessoire qui n'ôte rien au plaisir principal et qui même lui sert d'assaisonnement, comme certains hors d'œuvre destinés à aiguiser l'appétit.

Voilà donc la musique telle qu'on l'a faite sur notre scène, pâle fantôme, comme on voit, que nous ne pouvons consentir à prendre pour un être réel et vivant.

Mais ici, nous le savons, les objections vont venir en foule : allons d'abord au-devant des plus saillantes. Sans doute, va-t-on dire, vous ne parlez que de notre opéra-comique; mais l'opéra, le grand-opéra qu'en faites-vous ? Prétendez-vous que la musique ne s'y développe pas tout à son aise ? N'a-t-elle pas des récitatifs, des grands airs, et des serviteurs tant qu'elle en veut ?

Nous pourrions mettre ici le grand-opéra hors de cause par des fins de non-recevoir, soit en prouvant que la musique qu'on y fait, n'est pas à proprement parler, française ; que ce genre à demi bâtard, importé en France par des étrangers, n'a jamais pu s'y soutenir avec quelque honneur que par eux, témoins les noms de Gluck, de Piccini, de Spontini, etc. , soit en demandant si la musique telle qu'on l'exécute à l'Opéra, a décemment le droit de s'appe-

ler encore musique ; mais nous aimons mieux aborder de front la difficulté ; et nous disons : Mettez d'un côté la musique du plus bel opéra, et de l'autre les brillants costumes, les danses, les changements à vue et les merveilles de M. Ciceri, puis demandez aux habitués du théâtre ce qu'ils préfèrent, leur réponse vous apprendra quelle est, même à l'Opéra, la part de la musique.

Mais, ajoutera-t-on, vous n'oserez pas dire que des hommes tels que Grétry, Daleyrac, Méhul, Boïeldieu, se soient laissé faire la loi par leurs faiseurs de drame ; que leur art n'ait pas trouvé entre leurs mains la liberté et la vie.

D'abord, Grétry eut le bonheur de n'avoir affaire qu'à des auteurs qui, comme Sedaine par exemple, avaient plutôt l'instinct de la scène que l'amour du bel esprit. L'occasion était belle, Grétry la saisit et gagna du terrain. Il fit si bien, que le parterre, qui du reste ne demandait pas mieux, eut bientôt partagé son affection entre le musicien et le poète. Phénomène vraiment merveilleux, la musique se vit placée sur le même piédestal que le drame. C'était déjà beaucoup pour le plaisir des amateurs du temps, mais pour le triomphe de l'art ce n'était encore rien.

Quant à Méhul et à Boïeldieu ils ont hérité quelquefois de la bonne fortune de Grétry, ils ont fait d'assez importantes conquêtes, mais toujours par voie de transaction et d'échange, jamais ils n'ont pu, malgré leur ascendant, s'emparer de la scène tout entière. L'introduction plus fréquente de morceaux d'ensemble, les dimensions un peu plus larges dans les chants et dans les accompagnements, voilà en définitive quels ont été les fruits de leurs victoires. Le drame n'en demeurait pas moins toujours maître du terrain.

Mais peut-être, va-t-on nous dire, le public français

n'est-il pas né pour la véritable musique dramatique : pourquoi vouloir faire violence à ses goûts ? — Le public est comme les enfants ; il faut qu'on lui apprenne comment on s'amuse. On ne connaît ses goûts qu'en les interrogeant. Le public aimait les tableaux de Boucher, ce qui n'a pas empêché qu'il a pu aimer ceux de David, et qu'il en peut encore aimer d'autres qui ne sont ni ceux de David ni ceux de Boucher : encore une fois, il y a dans notre nation un excellent germe musical qui ne demande pour porter ses fruits qu'à être bien développé. C'est ce goût, ce besoin de musique dramatique, qui, ne pouvant se satisfaire dans nos Théâtres-Français, grossit tous les jours le nombre des habitués du Théâtre-Italien. Il y a plus, la musique a eu le secret de peupler les solitudes de l'Odéon ; et par toute la France, à Bordeaux, à Lyon, à Rouen, on a vu les directeurs forcés, pour obéir au vœu du public, d'accueillir le *Rossini* mis en langue vulgaire. Assurément on ne dira pas que ce soient les vers de M. Castil-Blase qui prêtent leur charme à la musique ; ils sont faits, comme on sait, pour mettre en fuite un parterre français : la musique a donc sur nous une singulière puissance.

Si nos compositeurs ne profitent pas de ce moment d'élan, s'ils ne savent pas enfin s'affranchir d'une manière décisive et éclatante, il faut les tenir pour indignes de leur art, il faut les livrer sans défense aux sarcasmes de l'étranger. C'est vraiment déjà merveille qu'ils aient eu si longue patience. Comment un homme qui se sent chargé de l'intérêt et de la gloire de son art n'entre-t-il pas en fureur en voyant qu'on lui fait sa part si petite ? A coup sûr Mozart eût arraché *unguibus et rostro* s'il l'eût fallu, des trio, des quatuor, des finales, en un mot, tout ce qui lui était nécessaire

pour se donner carrière ; aussi le musicien qui, grâce au vin qu'il avait bu, disait à son poète : « Mon ami, si je ne vous donne deux ou trois coups d'épée, je ne ferai rien qui vaille, » nous semble avoir eu parfaitement le sentiment de sa situation.

Mais que faut-il faire enfin pour tirer cette pauvre musique de ses liens, et lui rendre la vie? Nous voudrions bien ne pas le dire tout haut, car il s'agit d'un coup d'État musical, d'une véritable révolution. Mais n'importe, conspirons à découvert; voici nos plans.

Que nos musiciens, et surtout nos jeunes musiciens, qui n'ont rien à perdre aux changements et aux essais, se coalisent et proclament franchement qu'ils se font indépendants. Qu'ils disent au public : Notre art n'est plus ce qu'il était lors des farces de la foire; il a grandi, il est temps qu'il marche seul. Nous voulons que désormais vous nous écoutiez pour nous-mêmes, et rien que pour nous : vous vous ennuierez peut-être le premier jour, mais nous ne craignons rien, le second le plaisir viendra, et le troisième l'engouement. Qu'ils disent aux poètes : Notre vasselage est rompu ; soyez complaisants et dociles, sinon nous nous passons de vous : il ne nous faut plus que des canevas que nous nous chargeons de rendre intéressants : nous les ferons nous-mêmes, ou nous trouverons des faiseurs comme nous trouvons des machinistes, des décorateurs et autres fournisseurs à la toise.

Voilà le langage de véritables musiciens, d'hommes qui comprennent leur art, qui sentent que faire un opéra ne doit pas être même chose que faire un vaudeville. Surtout point de faiblesse, point de transaction : une fois l'alliance rompue, qu'on persévère avec constance. Le danger est d'autant plus grand aujourd'hui, que le drame, grâce à

des mains habiles, devient de jour en jour plus spirituel, plus vivement dialogué, et par conséquent plus attrayant pour le parterre, plus redoutable pour la musique.

Ainsi, par exemple, si nous avions le bonheur de connaître M. Auber, et de pouvoir lui donner des conseils, nous lui eussions dit : Ne prêtez pas votre musique à Léocadie (ce joli drame qu'on donne depuis quelques jours à Feydeau), vous y perdriez votre peine. A quoi bon introduire vos accords au milieu de ces scènes si vives, si piquantes, si bien liées! personne ne vous en saura gré; à peine vous écoutera-t-on. Ne vous mesurez pas à si forte partie, il n'y a rien à gagner ni pour vous ni pour votre art. Certes, l'événement nous eût bien justifié.

Encore quelques poèmes comme Léocadie, et je conseille aux musiciens de dire adieu à leur art; si les auteurs du Gymnase envahissent une fois notre Opéra, c'est l'arrêt de mort de notre pauvre musique.

Faites donc diligence, messieurs les musiciens, si vous voulez vous délivrer de la tutelle des poètes, si vous voulez ressusciter votre art, et vous mettre en état de soutenir la lutte contre nos voisins. Sachez vous suffire à vous-mêmes, et surtout rompez tout pacte avec M. Scribe et ses amis : ce sont gens qui font trop bien les drames, vrais fléaux pour la musique, eussiez-vous la lyre d'Orphée, jamais vous n'obtiendrez des Parisiens qu'ils préfèrent vos accords à l'esprit de ces messieurs.

II.

« Mais quoi! nous dira-t-on, que faites-vous! vous nous promettez de la musique dramatique et vous détruisez le

drame, car c'est le détruire que le condamner à n'être plus qu'un misérable canevas composé par des gens sans esprit. S'il faut digérer un poème ridicule et ennuyeux pour entendre votre musique, nous y renonçons : dites tout franchement que vous voulez nous donner des concerts, et ne nous mettez plus en avant le mot dramatique, qui n'est qu'une déception. »

A cela nous répondons que la méprise est étrange. Quoi! de ce que nous avons dit que la marche du drame doit être soumise aux volontés de la musique, on en voudrait conclure que le drame ne peut être que ridicule et ennuyeux : de ce que le poète doit se contenter du second rang, il s'ensuit qu'il doit perdre son bon sens et devenir absurde! Mais un art, en cessant de dominer, cesse-t-il d'être un art? son but n'est-il pas toujours de plaire? ne peut-il se couvrir d'un voile sans prendre un masque hideux? avons-nous défendu aux statues du *Duomo* d'être belles? Avons-nous dit au musicien de jouer faux et sans mesure quand il accompagne le danseur? au peintre de barbouiller salement les décorations du théâtre?

Toutefois, hâtons-nous de le dire, il serait peu surprenant qu'on nous comprît si mal; ceux qui complotent pour les changements et les nouveautés, chose très-souvent raisonnable et utile, quoi qu'on dise, ont en général la mauvaise habitude de déclarer en termes clairs et précis ce qu'il y a de mal, ce qu'il faut détruire dans les vieilles choses, et de ne parler qu'à demi-mot, voire même de faire les mystérieux, quand il s'agit de dire ce qu'il faudrait mettre en place. Qu'arrive-t-il alors? Chacun veut remplir la lacune, les imaginations se mettent en campagne, tout le monde fabrique son roman, on invente tous les projets possibles, excepté le véritable, qui seul a le sens

commun ; et si le pauvre conspirateur ne se hâte de parler, c'est fait de lui : il ne passe plus que pour un homme à paradoxes, et ne convertit personne. Combien de gens n'a-t-on pas vus qui, pour choses plus graves que des opéras, ont perdu leurs affaires par semblable maladresse !

Pour nous, ne tombons pas dans cette faute. Ce n'est pas assez de dire que les drames tels qu'on les fait chez nous sont incompatibles avec la musique, il faut montrer quelle espèce de drame la musique réclame. Il faut déterminer d'une manière précise la part qui appartient au musicien et celle qui doit être accordée au poète ; qu'on voie nettement ce qui constitue selon nous la musique dramatique : par là nous calmerons peut-être les alarmes de ceux qui s'imaginent que nous protestons contre tout poème qui ne serait pas absurde, et que nous demandons qu'on immole impitoyablement, en l'honneur et gloire de la musique, toute espèce de bon sens et de raison.

Qu'est-ce qu'un drame ? une action capable de nous toucher et de nous plaire, qui nous est exposée sous la forme du dialogue, au moyen d'un langage quelconque. Or, combien de langages l'homme a-t-il à sa disposition pour exposer le drame ; il en a trois : le geste, la parole, la musique.

Arrêtons-nous pour voir tout ce qui découle déjà de ce peu de mots. Le drame existe donc indépendamment de telle ou telle espèce de langage ; il n'est pas le patrimoine des seuls poètes. Le *Bourgeois gentilhomme* est un drame comique, *Othello* est un drame tragique, non parce qu'on y parle, mais parce que l'action qui se déroule dans l'un est propre à nous faire rire, dans l'autre à nous faire pleurer. Viennent Molière et Shakspeare, ils mettront ces deux actions en œuvre à l'aide de la parole ; mais rien n'em-

pêche que Mozart n'en fasse autant avec des notes, ou Vigano avec des gestes; rien n'empêche surtout que chacun d'eux n'excite, à un égal degré, dans nos âmes, le sentiment dramatique, car chacun d'eux parle sa langue avec génie.

Mais si Mozart et Vigano produisent les mêmes effets que Molière et Shakspeare, sera-ce par les mêmes moyens? Non; dites à un sculpteur et à un peintre de vous donner, chacun à sa manière, une idée d'Hercule, l'un va vous le montrer immobile, l'autre en mouvement, la massue levée, l'œil en feu: et pourquoi, parceque chacun d'eux aura choisi l'attitude que son art sait le mieux exprimer. Il en sera de même de nos trois langages dramatiques. Le geste, dont le vocabulaire n'est ni riche ni varié, qui n'exprime ni les nuances délicates des passions ni leurs profondeurs, nous présentera le drame sous son côté le plus clair et le moins compliqué; condamné pour aller à l'âme de passer par les yeux, il saisira dans une action tout ce qu'il y a d'extérieur, d'ostensible, tout ce qui peut se donner en spectacle aux regards.

La parole, au contraire, cet interprète exact et précis de toutes nos pensées, la parole, qui non seulement exprime les choses, mais les explique, les analyse, les enchaîne, laissera là les artifices employés par le geste; au lieu de rester à la surface, elle entrera dans les entrailles du sujet, en dévoilera tous les ressorts cachés, en nouera toutes les parties par des fils habilement tissus. Pour elle le chemin du cœur, ce ne sont pas les yeux, c'est l'esprit: elle parlera donc à l'esprit; c'est-à-dire, au lieu d'exposer, elle racontera, au lieu de faire voir, elle décrira: plus habile à peindre le passé que le présent, les réflexions que les sentiments, les pensées que les passions.

Vient ensuite la musique : ses moyens d'expression sont moins variés, moins nombreux, et surtout moins précis que ceux de la parole, mais elle gagne en intensité ce qu'elle n'a pas en étendue. Comme elle va directement, spontanément au cœur, elle ne sait rien dire à l'esprit : c'est la passion qu'elle excelle à peindre; et par exemple, ce sentiment le plus profond de tous, que la parole s'imagine exprimer par ces mots, *je vous aime*, dites à la musique de vous le faire connaître : peut-être au lieu de deux secondes lui faudra-t-il un quart d'heure et plus, peut-être au lieu de trois mots vous dira-t-elle vingt phrases, car telle est son allure; mais durant cette lente exposition il vous semblera que vous entrez dans l'intérieur d'une âme pleine d'amour, vous assisterez à ses moindres souffrances, à ses moindres plaisirs, et bientôt vous vous sentirez vous-même comme enivré de cette passion. Voilà les miracles de la musique. Mais qu'on la sorte de la sphère des sentiments, et qu'on la charge d'exprimer des raisonnements, des pensées, elle devient impuissante; car elle n'explique rien et raisonne encore moins. Que serait donc le drame si la musique seule se chargeait de l'exposer? Une peinture de passions et de sentiments, groupés en autant de scènes détachées; mais toute la partie intellectuelle du drame aurait disparu, il n'y aurait ni liaison, ni enchaînement, ni unité.

Ainsi chacun des trois langages, quand il est isolé, ne peut qu'imparfaitement servir d'interprète au drame, mais s'il se fait entre eux des alliances, s'ils se portent mutuellement secours, ne vont ils pas trouver mille moyens nouveaux d'expression, dont chacun pris à part est incapable? Que la musique vienne à l'aide du geste, qu'elle se charge d'exprimer, pour ainsi dire à l'insu du spectateur,

ces nuances vagues et indéfinissables des passions dont elle seule a le secret, et le geste va faire des prodiges; il nous fera comprendre, mieux que la parole même, la folie de Nina, le désespoir de Clary.

La parole, à son tour, ne négligera pas l'assistance du geste. Il est mille choses qui ne peuvent se dire et qu'un léger mouvement des yeux ou de la main fait entendre à merveille. Toutefois, comme la parole veut dominer (notez bien ce point-ci), elle ne laissera dire au geste que ce qu'elle ne peut pas exprimer elle-même, ce qu'on ne peut faire comprendre qu'aux yeux : c'est un auxiliaire qu'elle veut et non pas un émule.

Quant à la musique, elle aura recours et au geste et à la parole, ou, pour prendre des termes moins abstraits, à l'acteur et au poète. Mais que leur demandera-t-elle? Ce qui lui manque, c'est-à-dire, le moyen de parler aux yeux et à l'esprit. Elle pourrait pourtant, à la rigueur, se passer du poète : mais, outre que la simple vocalisation serait chose assez monotone, elle perdrait par là beaucoup de belles inspirations que le sens précis des paroles lui procure. Elle emploiera donc le poète, mais seulement pour lui demander une détermination exacte des passions qu'elle doit exprimer, des syllabes variées, plus, un lien pour enchaîner les diverses scènes entr elles, et quelques explications pour instruire l'esprit de mille choses qu'elle ne saurait lui dire.

Heureuse la musique, si, tandis qu'elle demande à la parole de bons offices, elle ne trouve pas en elle une sœur ingrate et jalouse. Que le poète s'attribue la part du lion, et la musique, transformée en une pâle copie de la parole, ne sera plus qu'une psalmodie insignifiante. Dieu vous préserve alors de fréquenter le théâtre où se commettrait

un tel sacrilége! vous y entendriez chanter comme on parle et parler comme on chante. L'orchestre accoutumé à n'être pas écouté, vous écorcherait les oreilles, et pourtant, faut-il le dire, vous assisteriez à l'opéra français!

Mais, détournons les yeux de ce genre bâtard et anti-dramatique : supposons la musique fidèlement obéie, et écoutons-la donner ses ordres à ses divers serviteurs.

Ces serviteurs sont le poète, l'acteur, l'orchestre, le machiniste. Or, pour commencer par le poète, voyons ce qu'il doit faire : d'abord avoir beaucoup d'esprit, du génie même s'il se peut, mais être fermement résolu à n'en pas faire parade. S'il est Beaumarchais ou Quinault, nous en serons ravis, pourvu qu'il sache bien que ce n'est pas pour lui qu'il travaille. En second lieu, qu'il choisisse un beau sujet, connu s'il est possible; peu importe même qu'il traîne depuis vingt ans sur les autres théâtres, la musique le rajeunira.

Si c'est une tragédie, point de maximes, point de sentences, point de beaux récits, point d'intrigues pénibles et mystérieuses, tout cela n'est ni pathétique ni musical.

Si c'est une comédie, de la gaieté et non de l'esprit; la gaieté a sa source dans le cœur, l'esprit dans la tête : or, nous avons déjà dit que la musique n'a rien à faire avec le cerveau. Mieux vaut de la bouffonnerie que du marivaudage.

S'il se présente un sujet où les passions ne jouent qu'un rôle secondaire, qu'il le rejette, car la musique n'y dominerait pas. Surtout, point d'avant-scène compliquée, évitez tout ce qui est matière à explication. S'agit-il de nous peindre les crimes de don Juan, nous ne voulons pas qu'un valet impassible vienne nous en instruire en dissertant doctement sur les vertus du tabac; il faut qu'on nous montre

don Juan, dès la première scène, désohonorant une fille, et assassinant son père. Voilà une exposition comme il en faut à la musique, parce que de tels tableaux vont droit à l'âme, sans préambule ni commentaire.

Que le poète sache ménager, de temps en temps, la réunion sur la scène de divers personnages, animés de passions diverses, afin de donner naissance à des morceaux d'ensemble qui sont pour la musique l'occasion de se produire avec toutes ses richesses et toute sa puissance. Il faut aussi des chœurs en abondance; et si le sujet ne s'y prêtait pas, on pourra pardonner quelques petites inconvenances théâtrales quoiqu'il valût bien mieux n'avoir rien à pardonner. Mais qui voudrait empêcher, par exemple, une trentaine de gendarmes de s'établir dans la chambre de Rosine, quant on les sait indispensables pour nourrir l'harmonie d'un admirable finale? quelques froids raisonneurs ricaneront peut-être, mais quand la musique, grâce à ces nouveaux renforts, s'échappant comme par torrents, sera venue inonder leurs âmes de mille sensations délicieuses, les pédants seront entraînés comme les autres, et feront grâce aux gendarmes.

Enfin, chaque fois que la musique aura développé complétement une série de passions, c'est-à-dire une des scènes du drame, nous abandonnerons pour quelques minutes le premier rôle au poète. Permis à lui de faire, alors, des raisonnements tout à son aise, ses vers n'étant plus accompagnés que d'une mélodie simple et docile. Telle est, en effet, l'intensité des émotions musicales qu'elles ne pourraient, sans fatiguer nos âmes, être répétées coup sur coup; il faut quelques moments de repos pour que le spectateur et l'acteur reprennent haleine, chacun à sa façon. Eh bien! que fera le poète durant ces courts instants? il nouera,

par quelques mots clairs et concis, la scène qui précède à celle qui doit suivre, il veillera à la contexture du drame. Mais qu'il soit sobre de phrases : qu'il n'oublie pas que si les récitatifs sont nécessaires par intervalle, s'ils entrecoupent heureusement le drame musical, en se prolongeant, ils perdent toute leur vertu.

Telle sera donc la mission du poète. Quant aux acteurs, leur premier devoir sera de savoir chanter; le second de chanter dramatiquement, ce qui signifie avoir un jeu vrai, naturel, touchant. Or, ils y parviendront, s'ils n'ont d'autres maîtres que leur âme et la nature, s'ils ignorent tous les principes, tous les règles, toutes les conventions du métier. Allez voir, pour vérifier la possibilité du fait, Galli, Pellegrini, et cette actrice si vraie, si pathétique, sous les traits de Tancrède et de Romeo.

Pour ce qui est de l'orchestre, comme il doit être aussi acteur dans le drame, nous le soumettrons aux mêmes lois que les autres : il chantera juste et jouera bien son rôle. Et quant aux décorations, qu'elles nous peignent avec fidélité le lieu où se passe l'action : demandons leur aussi de se renouveler le plus souvent qu'il sera possible, et par exemple après chaque grande scène. C'est un moyen merveilleux de jeter de la variété dans la musique, et en quelque sorte de rafraîchir sans cesse ses inspirations. Enfin, les costumes aussi seront vrais et fidèles; nous voulons reconnaître au premier coup d'œil, Othello, Figaro, Cendrillon ; car notre dessein est de charger autant que possible les yeux d'instruire l'intelligence, afin que les oreilles n'aient d'autre office que de porter à l'âme les accents de la musique.

Tel sera donc le drame, si l'on accorde au musicien le droit d'être son principal interprète. Eh bien ! trouve-t-on

qu'il perde nécessairement entre ses mains toute espèce de charmes, de raison et d'intérêt? Prétendra-t-on que cette pauvre musique ne puisse régner sur la scène sans traîner à sa suite un de ces insipides *libretti* que les virtuoses d'Italie ont été condamnés pendant si long-temps à réchauffer de leur divine mélodie?

Non, le drame musical, tel que nous le concevons, n'est rien moins qu'absurde par essence; sa forme est autre que celle du drame parlé, mais il est le même quant au fond; rien n'empêche donc qu'il ne soit à sa manière également beau, également sublime, également touchant.

Maintenant, si l'on nous demande quand nous pourrons entendre de tels drames, nous le répéterons: quand nos musiciens auront le courage de vouloir.

A ce propos qu'on nous permette une anecdote.

Ces temps passés, l'auteur de *Ma Tante Aurore* et du *Calife de Bagdad* prit envie de rompre enfin le silence auquel depuis trop long-temps il avait condamné sa lyre aimable et mélodieuse. Aussitôt un poème lui est offert par un jeune homme d'esprit et de talent, digne émule de M. Scribe et de ses associés.

L'ouvrage est conduit à merveille, l'intrigue en est neuve, l'intérêt puissant; c'est un succès certain: quelle bonne fortune pour un compositeur! M. Boïeldieu se met à l'œuvre, mais voilà qu'au bout de quelque temps, il s'en vient rendre le manuscrit à son jeune auteur, en lui disant: Votre poème est trop spirituel; il n'y a pas moyen de mettre là-dessus de la musique comme j'en veux faire. Le poète étonné essaie d'entrer en pourparler, il offre d'intercaler çà et là des chœurs et des grands morceaux, même au risque de ralentir l'action, mais le musicien tient bon et ne transige pas.

Qu'a voulu dire M. Boïeldieu? que la musique réprouvait tout poème ingénieux et habilement traité? Non, certes : mais qu'elle ne pouvait se plaire que dans certaines formes dramatiques, qui ne sont point destinées à faire briller uniquement la parole ; que, par conséquent, offrir à un musicien un poème qui serait charmant dans la bouche de mademoiselle Mars, c'est lui offrir de dégrader son art en le condamnant au rôle par trop modeste d'accompagnateur.

N'est-ce pas là, nous le demandons, un précieux pronostic pour le triomphe de la cause que nous plaidons : un des piliers de l'Opéra-Comique, un homme qui a cueilli tant de palmes sur cette scène soi-disant musicale, et qui s'aperçoit aujourd'hui que pour faire de la musique il faut chercher des voies nouvelles !

Le fait, on l'avouera, valait la peine d'être cité.

Mais poursuivons : il est encore des questions que nous n'avons pas abordées.

III.

Une bonne toile, bien fine et bien tendue, propre à laisser au pinceau toute liberté, voilà sans doute la première condition pour faire un bon tableau. De même, point de vraie musique dramatique, si vous ne donnez au compositeur un poème qui laisse la carrière ouverte à ses inspirations, un poème en un mot taillé sur le patron que nous venons d'essayer de tracer.

Mais, une fois maître d'une toile faite à sa fantaisie, le peintre n'a-t-il plus qu'à y appliquer les couleurs? Non ; il faut encore qu'il ait résolu, à sa manière, maintes questions

qui de tout temps ont agité les écoles, et qui ne manqueront pas de l'assaillir au moment où il mettra la main au pinceau. Il faut qu'il sache, par exemple, où il doit puiser ses principaux moyens d'expression. Est-ce dans les traits simples et arrêtés du dessin ? Est-ce dans les richesses vagues et mystérieuses du coloris ?

Les mêmes problèmes vont arrêter le musicien mis en possession de notre drame. Son art aussi lui donne à choisir entre deux moyens divers de rendre ses idées, la mélodie et l'harmonie : la mélodie, ou la succession des sons isolés, et qu'on pourrait nommer le dessin musical ; l'harmonie, ou la succession des sons groupés en accords, et qui est en quelque sorte un autre coloris. Doit-il, sacrifiant l'harmonie à la mélodie, ne faire dominer que le chant, et condamner l'orchestre à un simple accompagnement ? Ou bien faudra-t-il qu'il fasse parler à l'orchestre lui-même la langue dramatique, la langue des passions ? Telle est la question fondamentale qu'il doit d'abord résoudre.

Peut-être rencontrera-t-il quelque vieil adepte d'une école célèbre parmi nous, qui lui dira : « Vous voulez être » dramatique, vous n'avez qu'un chemin pour aller à votre » but : c'est la mélodie, et non pas toute espèce de mélodie, « mais seulement la mélodie déclamée ou syllabique ; car » pour ces chants qui ne sont qu'agréables sans rien dire » à l'esprit, il faut en faire un sobre usage. Chantez, sans » vous mettre en peine de la basse, sans même vous in» quiéter du plaisir de l'oreille. Pourvu que vous tradui» siez exactement les inflexions du langage, pourvu que » vous nous fassiez de la déclamation notée, nous serons » contents, nous vous proclamerons dramatique par excel» lence. » Sur quoi reposent ces beaux préceptes ? Sur la confusion de deux langues qui, comme je crois l'avoir

montré, sont complétement distinctes, qui ont chacune une grammaire et des idiotismes différents, dont l'une enfin s'adresse à l'esprit, et l'autre seulement au cœur. Condamner la mélodie à suivre pas à pas la parole, pour la traduire et l'expliquer, c'est donner au musicien le rôle peu poétique de commentateur, ou plutôt, n'en déplaise au grand nom de Grétry, c'est détruire la musique par amour pour la déclamation. Or, comme avant tout nous voulons sauver la musique, même aux dépens de tout le reste, il est inutile de chercher d'autres arguments pour rejeter un tel système.

Voilà donc la mélodie *déclamée* hors de cause; mais reste toujours à vider le débat entre l'harmonie et la mélodie naturelle ou chantante. Cette dernière est celle des deux qui porte le plus haut ses prétentions, car elle aspire à régner seule; l'harmonie, au contraire, reconnaît les droits de sa rivale, et ne demande qu'à les partager. Pour soutenir la cause de la mélodie, je vois s'avancer un parti formidable, bien que la désertion commence à y devenir contagieuse, et, à la tête de ce parti, un champion éloquent, l'auteur d'*Émile* et du *Devin du Village.* Selon Rousseau, la mélodie seule peut peindre les passions, la mélodie seule est la musique des cœurs sensibles; l'harmonie n'est qu'un bruit, plaisir de Welches et de barbares. Pour combattre à outrance cette malheureuse harmonie, et dans l'espoir sans doute de lui donner le coup de la mort, Rousseau fit des frais incroyables d'esprit, de sarcasme et d'érudition. Il en vint à établir, à force de recherches, que les Grecs ne connaissaient pas l'harmonie. Quel argument tout-puissant à ses yeux! sa méthode favorite n'était-elle pas de gourmander le présent au nom du passé? « Vous voilà vaincus, s'écriait-il; les Grecs, ces

artistes divins, ces hommes dont la sensibilité exquise vous a donné toutes les règles du goût, les Grecs chantaient à l'unisson! Aussi, qu'elle était belle la musique des Timothée et des Philoxène! Quels effets merveilleux n'opérait-elle pas sur les âmes! Mais pour votre harmonie, il n'y a que des moines qui aient pu l'inventer, il n'y a que des hommes sans âme et sans vertu qui puissent y trouver du charme.

Que les Grecs aient connu ou n'aient pas connu l'harmonie, c'est une question fort obscure, que nous ne prétendons pas traiter ici. Mais admettons, quoique le doute soit bien permis, admettons comme le veut Rousseau, que les Grecs ignorassent les artifices raffinés de l'harmonie. Nul doute que chez un peuple qui possédait encore dans sa fleur la fraîcheur et la pureté de l'adolescence, qui, grâce à des troupeaux d'esclaves, ne connaissait que le côté facile de la vie, et dont la religion, toute terrestre, n'avait pas encore développé dans les âmes le besoin des pensées rêveuses et infinies; nul doute que la première loi des arts ne dût être de parler une langue simple, claire et précise. Pour des cœurs aussi jeunes, l'émotion était d'autant plus vive qu'elle était moins variée; le plaisir, en se multipliant, fût devenu pour eux une fatigue. Faut-il s'étonner que le pinceau s'attachât avant tout à la suavité des formes, et que la lyre du musicien ne fît jamais entendre que les accents d'une mélodie claire et limpide? Mais de quel droit nous accuser de vandalisme et de dépravation, pour avoir pris d'autres goûts que ceux de ces Grecs auxquels nous ressemblons si peu? Qu'a donc de commun leur civilisation paisible et majestueuse avec la turbulence inquiète des sociétés modernes? Oublie-t-on les deux mille ans qui nous séparent du dernier des anciens Grecs? Oublie-t-on

le christianisme et sa prodigieuse influence sur notre manière de vivre, de penser, de sentir? Oublie-t-on enfin ces gouttes de sang barbare que nous portons tous dans nos veines? Le cœur humain en vieillissant s'est compliqué, s'est élargi, pour ainsi dire; mille sentiments nouveaux sont venus y prendre place; et l'on voudrait interdire aux hommes d'aujourd'hui toute autre source d'émotions que la simplicité antique! on les condamnerait à ne s'amuser, dans l'âge mûr, que des plaisirs du jeune âge! Non, une telle contrainte est impossible, et l'expérience l'a bien prouvé. Le beau, comme toutes choses, a changé de forme depuis deux mille ans. Qu'on ne dise donc plus que c'est un pur caprice qui a créé l'ogive et le style gothique, que le hasard seul a fait naître Dante et Shakspeare; que c'est une dépravation de l'oreille qui a enfanté l'harmonie. Non, le seul créateur de toutes ces nouveautés, c'est le génie des temps modernes. Variété, vie, mouvement, voilà ce qui nous émeut, nous autres habitants de la nouvelle Europe, qui ne connaissons plus que par tradition la vie calme et uniforme de ces hommes que ravissaient les Philoxène et les Timothée.

C'est là ce que ne sentait pas Rousseau. En musique aussi bien qu'en politique, en morale et en toutes choses, il était comme étranger à l'esprit des temps modernes : toujours il plaçait ses utopies dans le passé, jamais dans l'avenir. De là sa répugnance aveugle pour tout ce qui n'avait pas de modèle dans l'antiquité : un monument du moyen âge, quelque beau qu'il fût, lui blessait les yeux, par la même raison qu'un motet à quatre parties lui écorchait les oreilles. Pour lui, l'harmonie n'est qu'un assemblage contre nature de sons qui demandent à être isolés; et s'il en résulte parfois quelque plaisir, ce n'est qu'un

plaisir purement physique, semblable à celui qui nous vient d'un mélange de couleurs, comme l'habit d'arlequin, par exemple; cela posé, il est peu surprenant que Rousseau déclare l'harmonie incapable à tout jamais d'exprimer les passions. Que n'a-t-il pu entendre une seule scène de *Don Juan!* tout sophiste qu'il était, je gage qu'il eût laissé là son système. Mais par malheur, du temps des Mouret et même des Rameau, on avait beau jeu à tonner contre l'harmonie. Prévoir un Mozart eût été chose aussi difficile que de prédire les merveilles de Titien ou de Murillo à la vue des enluminures qui décorent les missels du moyen âge.

Que cette harmonie pédante et scolastique, qui ne consiste que dans la vaine science d'aligner symétriquement des séries de sons les unes sur les autres, qui sacrifie tout au calcul et rien à la mélodie et à l'inspiration, soit une invention barbare, un supplice pour les oreilles sensibles, qu'il faille sans pitié l'abandonner à Rousseau, nous sommes prêt à le reconnaître. Mais, d'un autre côté, qu'une mélodie toute simple, dépouillée de toute parure harmonique et soutenue seulement par quelques notes de basse qui ne sont là que pour déterminer le ton, nous paraisse aujourd'hui singulièrement pâle et sans vie, bonne seulement pour quelques petits morceaux comme les romances, mais insupportable à la scène, c'est ce qui ne me semble pas plus douteux. Quelle doit donc être notre musique dramatique? Qu'exigeons-nous aujourd'hui pour être émus? Interrogez-vous, s'il vous arrive d'entendre un de ces morceaux de chants purement mélodiques; cherchez ce qui vous manque, d'où provient le vide que vous ressentez. Vous vous apercevrez que la mélodie, quoi qu'elle fasse, ne peut jamais exprimer qu'un seul sentiment à la fois; tandis que

dans votre âme, jamais, même durant une seconde, aucun sentiment ne règne seul; au sein de la joie ne sentez-vous pas un retentissement vague de tristesse? l'espérance n'est-elle pas comme mêlée de crainte? En un mot, toute passion ne traîne-t-elle pas toujours à sa suite un cortége d'autres passions, soit contradictoires, soit de même nature? Eh bien, toutes ces passions accessoires, la mélodie est dans l'impuissance de les exprimer : aussi, je compare un opéra purement mélodique à ces pièces de théâtre dites classiques où l'on ne représente jamais les hommes qu'avec une seule passion. Voulez-vous du romantisme musical, appelez à votre aide l'harmoniste; mais ne vous adressez qu'à l'harmoniste passionné, à l'homme qui fera sans remords des fautes de contre-point pour obéir à son inspiration. Tout ce que la simple mélodie ne saurait vous dire, il va charger son orchestre de vous l'apprendre. L'orchestre, entre ses mains, sera comme le confident indiscret de toutes les passions que le chanteur ne peut exprimer; ou plutôt, chaque instrument sera un chanteur de plus, dont la voix concourra à répandre sur la mélodie ce charme mystérieux que le clair-obscur donne au coloris. Ne craignez plus qu'en écoutant une telle musique, vous sentiez encore un vide dans votre âme : tous vos besoins, tous vos désirs seront satisfaits; il ne manquera rien à votre plaisir.

Peut-être voudrait-on qu'ici j'indiquasse précisément quelle part il faut donner à l'harmonie dans la musique dramatique, ou, en d'autres termes, que je traçasse des limites à son domaine, afin de mettre la mélodie à l'abri de ses usurpations : si je tentais un tel travail, il se résumerait, je crois, en ces mots : obliger l'harmonie à prendre toujours pour devise : *respect à la mélodie*; et d'un

autre côté, exiger de la mélodie qu'elle ne vole plus de ses propres ailes et qu'elle se condamne à être toujours harmonique. Quant à la musique des Grecs, je consens à avoir pour elle la plus profonde estime; je voudrais même qu'il en fût des sons comme du marbre, qu'ils pussent échapper aux ravages du temps; il serait beau, en contemplant un bas-relief de Phidias, d'entendre retentir autour de soi la flûte de Diodore! Sans doute, si nous pouvions évoquer les grands artistes de Lesbos et d'Athènes, leurs belles mélodies à l'unisson rempliraient nos âmes d'une admiration profonde; nous éprouverions cette même émotion qui nous saisit à la vue de l'Apollon ou de l'Antinoüs; mais notre âme tout entière ne serait pas satisfaite, nous ne goûterions pour ainsi dire qu'un plaisir d'érudit; et si tout à coup venaient à résonner à nos oreilles les cent voix diverses d'un orchestre moderne, si nous entendions le violon, la flûte, le basson, marier leurs sons variés, et produire des accords, bizarres peut-être, mais pleins de vie et de feu, qui de nous ne sentirait son cœur battre plus vite et son âme s'émouvoir plus profondément?

Sans doute les chefs-d'œuvre antiques ont droit à notre éternelle vénération, et à notre éternelle reconnaissance; mais, j'ose le dire franchement, jamais ils ne m'inspirent que le sentiment sévère de l'admiration, au lieu que pour les chefs-d'œuvre modernes, c'est de l'amour que je ressens; ils s'adressent plus directement à ma sympathie; dans le culte que je leur rends, il y a toujours malgré moi quelque chose de plus affectueux, de plus tendre. Et d'où vient donc cette prédilection? Le mot de l'énigme est bien simple : ils sont du temps où je vis.

Janvier 1825.

LA MARSEILLAISE.

Vers la fin d'avril 1792, peu de jours après la proclamation de la guerre, quelques officiers de la garnison de Strasbourg chantèrent en chœur un hymne guerrier, dont la musique et les paroles parurent dès l'abord d'une grande beauté ; on en parla durant quelques jours, les journaux le publièrent ; puis, comme il est d'usage, l'attention publique ne tarda pas à l'oublier. Mais quatre mois après, lorsque les colonnes ennemies se furent ébranlées, et lorsque la France entière se leva en armes pour leur disputer ses foyers, cet hymne de l'armée du Rhin, devenu le chant des Marseillais, se trouva dans toutes les bouches. Il semblait que d'un bout de la France à l'autre on se fût donné le mot pour le graver dans sa mémoire ; soldats, paysans, citoyens, tous le chantaient à l'envi, parce que tous y trouvaient exprimées en termes énergiques et en accents sublimes les deux seules idées qu'on eût alors dans le cœur : *aux armes!* et *marchons !* Bientôt nous vîmes nos ennemis fuir au seul bruit de la *Marseillaise* comme à la vue de

nos couleurs, et dix années durant elle fut le refrain de toutes nos victoires des bords de l'Escaut au pied des Apennins.

Quel est l'auteur de ce magnifique chant de guerre ? se demandait-on au moment où il commençait à devenir populaire. Sans doute c'est Grétry, Méhul, ou quelque autre de nos grands musiciens. Mais Grétry, Méhul et tous leurs confrères déclarèrent franchement que cette gloire ne leur appartenait pas. Enfin on apprit que le nouveau Tyrtée n'était autre qu'un jeune officier qui ne savait ni le contre-point ni l'art des vers, mais que l'amour de la patrie et une âme vive avaient fait poète et musicien sans qu'il s'en doutât. On demandera peut-être quelle récompense fut décernée à un talent qui méritait si bien de la patrie ; mais, il faut rougir en le disant, le jeune auteur languissait alors dans les cachots de Robespierre ; sans le 9 thermidor, il allait perdre la vie ; et non contents d'attenter à sa personne, les hommes de la terreur avaient profané son œuvre en en faisant le signal de leurs hideuses exécutions.

Considérée indépendamment des souvenirs qu'elle réveille, et des actions bonnes ou mauvaises auxquelles elle a présidé, la *Marseillaise*, comme œuvre d'art, est une production dont nous devons être fiers, et qui occupera toujours une haute place dans nos annales musicales. Pour moi, je n'hésite pas à dire que je la regarde comme le morceau de chant le plus original, le plus passionné, le plus réellement dramatique qu'ait jamais produit un musicien français. Le rhythme surtout est d'une franchise et d'une largeur dont je ne connais pas d'exemple parmi nous, même dans le *Chant du départ* et dans quelques autres belles inspirations de Méhul. Un autre mérite de la *Mar-*

seillaise, c'est que la mélodie en est si claire, si dégagée, que l'harmonie en ressort comme d'elle-même et presque inévitablement. Aussi vit-on un phénomène à peu près unique jusque-là. Les Français, qui, dans ce temps-là, ne chantaient guère qu'à l'unisson, se mirent tout à coup, en entonnant la *Marseillaise*, à former des parties avec une justesse parfaite ; c'était comme un miracle de plus que produisait la liberté.

Les beautés de cette musique sont si vraies, si profondes, que ceux même pour qui les sentiments qu'elle exprime étaient étrangers ou odieux, ne purent s'empêcher de les sentir et de les admirer. Un homme qui se trouvait alors au delà du Rhin, m'a dit qu'à Coblentz même on se surprenait plus d'une fois fredonnant la *Marseillaise*, et que dans tous les châteaux de l'Allemagne, et jusque sur le clavecin des Kaunitz et des Colloredo, on ne cessait de la répéter sans pouvoir se lasser de ces phrases de chant, si simples, mais si fières, si expressives, si sublimes. Enfin, aujourd'hui même ne l'entendons-nous pas retentir jusque dans nos temples? Lors que les ministres de la religion sentent le besoin de parler aux imaginations, et d'entraîner les âmes à la croyance par des émotions profondes, quel air choisissent-ils pour animer leurs cantiques, la *Marseillaise* ou le *Chant du départ*.

L'auteur nous apprend qu'il composa les paroles et la musique de son hymne tout d'un jet et par une seule opération d'esprit. Je m'en étonne peu, le contraire me surprendrait plutôt. La *Marseillaise*, comme en général tous les morceaux de chant vraiment populaires, porte tous les caractères de l'improvisation. Or, dans une improvisation lyrique et musicale, il n'y a jamais, à proprement parler, ni poésie ni musique distinctes ; le génie de l'improvisateur

réunit et confond pour ainsi dire les deux arts; il ne fait ni des vers ni des notes; il parle une langue complexe, mélange de sons et de mots. Pour lui la musique est poésie, la poésie est musique, ou, pour m'exprimer plus clairement, la musique n'est plus qu'une déclamation, tandis que de son côté la poésie devient toute musicale, c'est-à-dire rhythmée symétriquement et en cadence comme si chaque syllabe était une note. C'est ainsi, selon toute apparence, que composaient les poètes de l'ancienne Grèce; et l'on conçoit par là que ce n'était pas sans raison qu'ils débutaient presque toujours par ces mots : *Je chante* (aujourd'hui, pour être conséquents, nos poètes devraient dire *Je parle*). Selon M. Fauriel, c'est encore ainsi que composent ces nouveaux rapsodes, dont les chants, dignes de ceux de leurs pères, retentissent aujourd'hui sur les monts de l'Épire et de la Thessalie. Nous regrettons que ce savant traducteur des chansons klephtiques n'ait pu se procurer quelques-uns des airs qui ont été inventés en même temps que ces belles chansons. Il serait intéressant pour l'art de comparer ces créations du génie sans culture et à demi sauvage avec celles qu'on a vu apparaître au milieu de notre civilisation lorsque nous nous sommes trouvés comme les Klephtes dans la nécessité de mourir ou de vaincre.

M. Rouget de Lille a retrouvé plus d'une fois des inspirations presque aussi brillantes que celle qui lui a valu son chef-d'œuvre. Le chant de *Roland* est un morceau plein d'âme et de chaleur. Il fit grand effet au temps où il parut; aujourd'hui encore tout le monde a dans la mémoire la phrase de chant inspirée par ce refrain :

..... Mourir pour la patrie
Est le sort le plus doux, le plus digne d'envie!

On n'a pas oublié non plus le chant de guerre intitulé : *Vengeance !* qui avait été composé pour la descente en Angleterre, et qui devint le cri de ralliement de l'armée d'Égypte.

On vient de réunir et de publier les œuvres de M. Rouget de Lille. Si cette publication, si intéressante par elle-même, avait besoin qu'une cause étrangère aidât à son succès, ne suffirait-il pas de rappeler d'un seul mot les longs malheurs et les persécutions dont l'auteur a été victime ?

Qui de nous, fils de ceux qui combattirent à Jemmapes, ne fût-il ni musicien ni amateur de vers, ne voudrait payer la dette de reconnaissance au rapsode français, à celui qui contribua pour une si grande part aux beaux jours de notre liberté ?

1825.

PARTIMENTI PROGRESSIVI,

OSSIA

BASSO NUMERATO, DI FENAROLI,

ALL' USO DEGLI ALUNNI DEL REGAL CONSERVATORIO DI NAPOLI.

Partimenti[1] *progressifs, ou Basse chiffrée, par Fenaroli, à l'usage des élèves du Conservatoire de Naples.*

L'art de toucher du piano est porté aujourd'hui à un point de perfection qui tient du prodige. Les méthodes sont si simples, les maîtres si habiles et si patients, qu'un élève ayant quelque intelligence et des doigts souples et fermes, peut, en trois ou quatre années, acquérir le talent mécanique qu'un professeur se donnait il y a vingt-cinq ans en sacrifiant la moitié de sa vie à de continuels travaux, il joue du Pixis, du Moschelès, du Beethoven même, avec une facilité et surtout une prestesse vraiment merveilleuses. Mais il arrive qu'un beau matin il s'avise de ne

[1] Le mot *partimento* (du latin *partiri*, diviser, distribuer) est conservé en Italie dans la langue musicale pour indiquer la distribution des chiffres sur la basse.

plus répéter servilement sur son clavier ce qu'il voit écrit sur le papier; il veut préluder à sa fantaisie, voir s'il a des idées et si ses doigts habiles sauront les exprimer; or il s'aperçoit, à sa grande surprise, que son beau talent l'abandonne. Le voilà comme un apprenti; les accords qu'il essaie sont faux; l'art des modulations est pour lui un dédale, une énigme; en un mot il reconnaît que ses maîtres l'ont bien rendu pianiste, mais qu'il n'est pas musicien. Hé bien, se dit-il, le remède est facile : je n'ai qu'à apprendre l'harmonie, la science des accords, la véritable science du pianiste. Aussitôt on va chercher un maître d'harmonie : c'est un des professeurs du Conservatoire, ou un jeune homme formé par leurs leçons. Le maître arrive, et son premier soin est de fermer à double tour le piano de son élève; puis il prend une plume, de l'encre, du papier réglé, et l'on s'assied gravement devant une table pour faire, non de la musique, mais de la science. Au bout d'un an ou deux de leçons assidues, l'élève saura par cœur le nom de tous les accords, leur marche, leurs alliances; mais ses yeux seuls connaîtront, et non pas ses oreilles; il les comprendra, il ne les sentira pas. Que lui sert de pouvoir les aligner correctement les uns à la suite des autres; il ignore l'effet qu'ils produisent; sa science est morte, sans couleur, froide comme son papier. Fût-il des plus experts dans l'art de solfier, la vue d'une note écrite lui rappelât-elle sur-le-champ et à coup sûr le son que cette note représente, ses yeux ne peuvent lire distinctement toutes les parties à la fois. Aussi se contentera-t-il de suivre la partie supérieure, la sommité des accords, c'est-à-dire leur marche mélodique; mais quant à la basse et aux parties intermédiaires, ce ne seront pour lui que des signes, des abstractions et non des réalités; il ne les ap-

préciera que par le calcul des intervalles mathématiques qui les séparent : et pourtant il veut devenir musicien ! autant vaudrait passer par l'algèbre pour aller à la poésie.

Transportons-nous maintenant en Italie. Voici un jeune homme qui depuis six mois a mis les mains sur le clavier ; il fait les gammes diatoniques et chromatiques avec justesse et netteté ; ses doigts sont déliés, sans être des merveilles de mécanisme. Il joue de petites sonates de Bocherini qui l'ennuient, et, pour se délasser, il cherche, guidé par son oreille, à reproduire, tant bien que mal, les motifs de Rossini qu'il a entendus la veille ; car il va tous les soirs à la Scala, ou à San Carlo, il en revient la tête pleine de chants délicieux, de sublimes harmonies. Mais c'est avec sa main droite seulement qu'il parvient à répéter ses airs favoris, il ne sait comment les accompagner ; sa main gauche ne trouve que des accords faux ou incomplets. Le voilà donc comme notre virtuose parisien, dans la nécessité d'apprendre l'harmonie. Mais que fait-il ? Il va au conservatoire voisin. Là le piano est ouvert, il s'assied devant, et voici comment le maître lui parle : « Le premier, le plus fondamental des accords, celui que dans l'école on appelle accord parfait (le nom est de peu d'importance), se compose de la première note du ton, de la troisième et de la cinquième. Frappez-le, cet accord. » L'élève aussitôt fait entendre ces trois sons, do, mi, sol, et voilà qu'en même temps son intelligence apprend à distinguer un des accords, et son oreille se familiarise avec cette triade admirable qui sert nécessairement de commencement et de fin à toute phrase harmonique. Le lendemain il apprendra que cet accord peut se renverser, c'est-à-dire changer de position, puis qu'il est d'autres accords, qu'il y a des dissonances, etc. Chaque jour, on lui révèlera quelque nouveau

mystère, mais toujours *pratiquement.* Enfin il n'aura pas fréquenté trois mois son Conservatoire, que ses doigts se promèneront avec assurance sur les touches ; ils seront au service de ses idées et de ses souvenirs. Peut-être ne saura-t-il pas exactement par cœur le nom de toutes les alliances de notes et leur marche rigoureuse, mais illes connaîtra, pour ainsi dire, par leur physionomie ; et donnez-lui une basse sans chant, un chant sans sa basse, il va, du premier coup d'œil, vous remplir les lacunes. Ne craignez pas que votre oreille soit offensée par quelques faux accords ; ils seront peut-être incorrects, mais jamais discordants, car c'est sa propre oreille qui lui sert de guide. En un mot, moitié sentiment, moitié habitude, il sait l'harmonie ; il n'a pas encore calculé, mais il a senti. S'il veut composer des opéras, nous lui conseillons d'étudier le contre-point, c'est-à-dire la marche mathématique des accords; mais s'il veut rester amateur, il en sait assez pour que son piano ne soit plus entre ses mains une serinette, bonne seulement pour traduire la pensée des autres, mais un moyen d'exprimer ses idées, ses émotions, et de parler le plus délicieux des langages.

Ici nos professeurs vont dire : Mais c'est de la routine toute pure. Fi d'une telle méthode ! Dieu nous garde d'apprendre à nos élèves à faire quelque chose sans savoir ce qu'ils font. Nous leur enseignons d'abord ce que c'est que l'harmonie, puis nous leur permettons d'en faire. Ces messieurs ont peut-être raison ; mais ils oublient comment ils ont appris à lire. Allez donc enseigner à un enfant ce que c'est que le langage, la syntaxe et la logique, pour lui permettre ensuite de prononcer de sa propre bouche *a*, *b*, *c*, et d'assembler ses lettres. Débuter en quoi que ce soit par la science, par la réflexion, c'est avoir pris à tâche de

désobéir au sens commun, d'enfreindre toutes les lois naturelles ; et dans les arts, c'est vouloir, au lieu d'artistes, créer des savants : car pour l'artiste vous l'étouffez en l'accablant de science à son berceau. Ce que vous appelez routine n'est autre chose que le sentiment, source mystérieuse du feu sacré dans les beaux-arts, mélange confus d'imitation et d'instinct, d'habitude et d'inspiration. C'est par routine, c'est-à-dire spontanément et sans savoir ce qu'il faisait, que Michel-Ange donna le premier coup de maillet sur un bloc, et que Mozart fit ses premiers chefs-d'œuvre. L'un avait vu le mari de sa nourrice tailler des statues ; l'autre, son père toucher du clavecin ; et tous deux, copistes et créateurs en même temps, ils faisaient à l'étourdie les premiers pas dans leur art. Mais bientôt, leurs génies s'élevant à la réflexion et à la science, ils se dépouillèrent de tout ce qu'ils avaient emprunté à leur insu, et ne furent plus qu'eux-mêmes. S'ils avaient suivi le chemin contraire, peut-être l'un devenait un misérable maître de dessin et l'autre un faiseur de fugues. La routine est aussi nécessaire à l'artiste que les lisières à l'enfant ; apprenez donc à marcher sans lisières ou sans une main qui vous soutiennent. Pour dessiner comme David, il ne faut pas commencer par étudier les muscles à l'amphithéâtre, il faut crayonner sur les murailles avec un charbon.

Mais revenons à nos deux jeunes harmonistes. Je suppose qu'ils se mettent tous deux à écrire pour le théâtre, l'un à Naples, l'autre à Paris. Voulez-vous que nous comparions leur talent et leurs œuvres, vous allez retrouver les traces de leur première éducation. Je sais bien que l'élève du Conservatoire de Paris a enfin reçu la permission d'ouvrir son piano et qu'il connaît en pratique, tout aussi bien peut-être que l'Italien, ce qu'il a si long-temps étudié

en théorie ; mais il s'y est pris trop tard pour en venir au sentiment ; son âme éteinte n'est plus faite pour sentir ; le souvenir de ses premières leçons ne s'effacera plus de sa mémoire : il est condamné à n'être qu'un savant. Pourquoi commande-t-il à ses doigts de frapper sur un clavier telle ou telle succession d'accords ? Est-ce pour se faire plaisir à lui-même ? Est-ce pour se donner des émotions ? Non ; le plaisir et l'émotion ne sont à ses yeux qne des accessoires tout à fait secondaires ; ce qu'il cherche, c'est à réaliser les principes abstraits que lui ont donnés ses maîtres. Pour lui, la base de son talent c'est le calcul ; pour son rival, c'est l'émotion. Aussi, voyez-les écrivant chacun leur opéra : l'un est tourmenté du besoin d'émouvoir ses auditeurs, l'autre ne songe qu'à bien calculer ; l'un n'emploie la science que pour faire valoir ses idées, pour mettre de l'ordre et de la clarté dans son orchestre, de l'ensemble et de l'unité dans ses parties ; l'autre ne cherche des idées que pour faire valoir sa science, pour se donner occasion de l'étaler. Quand il aura fait deux ou trois fugues bien pures, et quelques tours de force en contre-point, que sa musique plaise ou ne plaise pas, n'importe, il sera content. Le Napolitain veut que son parterre s'agite, s'ébranle, pousse des cris d'enthousiasme en l'écoutant : le Parisien cherche avant tout l'approbation de ses professeurs. L'un court après le beau, l'autre après la correction.

Ainsi, vous le voyez, en musique comme dans tous les autres arts, les La Harpe sont le fléau de notre pauvre pays. Ils frappent de stérilité tout ce qu'ils touchent : malheur au jeune artiste qui tombe entre leurs mains ! il est mort avant même de naître ; car il va croire sur leur parole que le comble de la gloire est de ne pas faire de fautes. Je ne

dis pas toutefois que Rossini, né à Paris et élevé aux Menus-Plaisirs, eût été dépouillé par ses maîtres de tout son génie, mais au lieu d'écrire *Tancredi* à dix-huit ans, il ne l'eût composé qu'à trente; il lui aurait bien fallu douze ans au moins pour se débarrasser de sa science et retrouver le sentiment.

Nos lecteurs doivent comprendre maintenant quel est l'ouvrage dont nous voulons leur parler: c'est une introduction pratique à la science de l'harmonie ou du contre-point, en usage depuis longues années dans le premier conservatoire d'Italie, et qui a présidé à l'éducation de presque tous les grands hommes dont l'école de Naples s'honore. Fenaroli a fait rédiger et mettre en ordre les leçons du célèbre Durante, un des fondateurs de cette école. Son ouvrage est divisé en six parties : la première est consacrée à l'exposition des principes préliminaires, la seconde à l'étude des dissonances, la troisième renferme des exemples de tous les différents mouvements que peut opérer la basse. Dans les trois premières parties, l'élève a devant les yeux une ligne de basse seulement, et sa tâche consiste à trouver les accords que cette basse doit supporter; mais des chiffres sont là pour lui représenter ces accords. Dans la quatrième partie les chiffres disparaissent; le travail de tête devient plus difficile. Enfin la cinquième et la sixième parties contiennent des exemples très-variés de canons, de thèmes, de fugues même : ici la difficulté augmente encore. Tantôt la basse fait entendre une phrase de chant, et il faut qu'à l'instant le dessus la répète dans un autre ton; tantôt c'est la basse qui fait l'écho et le dessus qui parle le premier. Or, il n'y a jamais qu'une des deux parties écrites, l'élève doit trouver l'autre de lui-même, moitié par mémoire, moitié par inspiration. Cet art

de faire l'écho peut déjà passer pour une espèce de petite improvisation ; c'est du moins un exercice qui demande beaucoup d'attention et de présence d'esprit.

Quand on a pendant quelques mois étudié sérieusement l'ouvrage de Fenaroli, on peut se dire initié à tous les secrets de l'harmonie pratique. Les accords naissent d'eux-mêmes sous les doigts, on prélude avec aisance ; on peut à son gré varier les motifs favoris, les enchaîner, les promener dans tous les tons : ce sont des plaisirs sans fin. Je sais bien que si vous n'avez pas le don des idées musicales vous ne trouverez, malgré le secours de Fenaroli, que des lieux communs ; mais mieux vaut encore faire des lieux communs de sa tête que de jouer des sonates écrites. Et si par hasard vous allez trouver en vous l'étincelle divine, si vous vous surprenez à être un Mozart ou un Rossini, que de grâces n'auriez-vous pas à rendre au disciple de Durante !

Que nos jeunes artistes se tiennent donc pour avertis ; s'ils veulent apprendre à comprendre l'harmonie et à faire des opéras sans faute, qu'ils aillent puiser la science aux doctes leçons des Menus-Plaisirs ; mais s'ils ont le bonheur de savoir que pour devenir artiste il faut sentir avant de comprendre, s'ils ont la noble ambition de créer de la musique qui touche, qui émeuve, qui parle, non à l'esprit, mais au cœur, ils ne pourront choisir un meilleur guide pour leur entrée dans la carrière que l'ouvrage de Fenaroli.

MUSIQUE ALLEMANDE.

I.

..... Pour bien juger la musique allemande, il est presque indispensable de l'entendre chanter dans l'idiome national. Comment, en effet, lui faire un reproche de ces mélodies hachées, sautillantes, pleines d'aspirations, pour ainsi dire, ou du moins de notes si inégales en valeur, que presque jamais la phrase n'a ni rondeur ni périodicité; lorsque ces mélodies doivent être mariées à des syllabes qui sont elles-mêmes d'une extrême inégalité d'accentuation, à des mots tout bigarrés d'inflexions sourdes et d'inflexions sonores! L'accentuation de l'italien a quelque chose de symétrique, de fixe, d'arrêté; la proportion entre les longues et les brèves n'y varie pas à l'infini : dès que vous donnez aux longues une certaine durée, il s'ensuit pour les brèves une durée relative; elles sont d'une moitié ou d'un quart plus rapides, mais voilà tout; point de relations variables ni arbitraires. Avec des syllabes si bien disciplinées, commencez une phrase de chant, il y a lieu aussitôt à une

cadence symétrique et régulière, à une correspondance exacte entre les parties, en un mot à la périodicité, au balancement de la phrase. L'accentuation de l'allemand, au contraire, est irrégulière, capricieuse, vagabonde. Ce n'est point assez de distinguer dans cette langue riche et puissante des longues et des brèves; il y a, pour ainsi dire, des myriades de syllabes toutes inégales de durée, toutes soumises à des lois différentes, ou plutôt ayant chacune leur propre loi; celles-ci se prolongent outre mesure et avec emphase, celles-là se précipitent, s'absorbent les unes dans les autres, ou bien s'échappent et passent comme l'éclair; rien de métrique; aucune mesure permanente dans les proportions de leur durée; les lois de cette accentuation sont si diverses, si variables, que le hasard semble les avoir dictées et que, bon gré, mal gré, il faut que l'oreille renonce à en pénétrer le secret. Qu'elle n'attende donc plus cette régularité délicieuse, qui la caresse et l'enchante dans la mélodie italienne; mais, en revanche, qu'elle se laisse aller au plaisir d'une variété fugitive et insaisissable, qu'elle se plaise aux accidents, aux combinaisons imprévues. C'est à cette sorte de plaisir que sont accoutumées les oreilles allemandes; de là ces chants en apparence si tourmentés et si peu naturels, quoique toujours originaux et pittoresques, et qu'on ne peut réellement ni comprendre, ni apprécier, du moment qu'on les détache des syllabes auxquelles ils sont destinés à s'unir. Au contraire, lorsqu'on tient compte de la nature changeante de ces syllabes, lorsque, au lieu de lire ces chants isolés des paroles, on les entend chanter, lorsqu'on se pénètre ainsi de l'esprit rhythmique qui a guidé le musicien, on peut, tout en restant passionné pour les mélodies italiennes, ne pas s'irriter des irrégularités et des

défauts de proportion dont les mélodies germaniques abondent, et trouver qu'elles ont aussi leur beauté, leur charme, leur poésie.

Nous autres Français, qui n'avons ni accentuation régulière, ni accentuation irrégulière, et qui, en grande partie pour cette raison, ne pouvons guère nous vanter de posséder une musique originale, nous sommes du moins en excellente position pour goûter avec impartialité les chefs-d'œuvre de l'une et de l'autre musique. Un dilettante italien se bouche les oreilles aux sons gutturaux d'un chanteur allemand; il s'indigne de ces phrases irrésolues, vagues, pleines de parenthèses, pour ainsi dire; de cette voix mal posée, et variable dans ses inflexions comme les syllabes qu'elle prononce : pour lui, c'est de la barbarie; comme aux yeux d'un élève de Phidias la flèche de Strasbourg ou le chœur de Cologne n'eussent été que des monstruosités de l'art. D'un autre côté, le mélomane allemand, purement allemand, trouvera bien un certain charme aux mélodies italiennes, mais il les traitera d'enfantillages, de colifichets : pour lui, cette régularité n'est que pauvreté, la symétrie lui semble monotone. Nous, au contraire, nous pouvons très-bien, si nous le voulons, mettre chacun à sa véritable place.

II.

... Si vous passez à la nuit tombante dans une ville d'Allemagne, surtout dans une ville d'université, vous entendez par les rues et dans les promenades certains sons gutturaux, certaines mélodies brusques, saccadées, d'un rhythme

bizarre et capricieux, que plusieurs voix d'étudiants, quelfois même de simples ouvriers, lancent en l'air avec je ne sais quelle gaieté mélancolique, en formant entre elles une harmonie toute d'instinct et presque indéfinissable; c'est là, à proprement parler, la véritable musique allemande. Quand un peuple chante ainsi dans les rues, que peuvent faire de mieux ses faiseurs d'opéras que de transporter ses chants sur le théâtre? Certes le conseil est bon; mais vous oubliez qu'en Allemagne, il n'y a pas fort longtemps qu'on ose s'avouer Allemand. Qu'aurait dit le roi de Prusse, qu'aurait dit M. de Voltaire, si ces braves Germains s'étaient permis de faire du germanisme à la face de l'Europe! Qu'au milieu de la fumée de leurs pipes, autour de leurs poêles de fonte ou dans les rues de leurs vieilles villes, ils s'amusassent à rêver creux et à chanter des ballades diaboliques, des rhythmes extravagants, rien de mieux; mais dès qu'on se montrait dans un salon, et à plus forte raison dès qu'on se hasardait sur le théâtre, on reniait toutes ces grossièretés barbares pour prendre le mot d'ordre de la cour de France; on affectait les belles manières, le parler parisien et la musique européenne.

Toutefois Klopstock, puis Goëthe, puis Schiller et d'autres génies encore s'avisèrent de protester; à leur voix, le germanisme se réveilla, leva la tête, s'insurgea et s'empara fièrement de tout le domaine littéraire, y compris le théâtre, mais non la musique toutefois. La musique n'arrive jamais que la dernière, c'est sa condition; mais si le germanisme vainqueur négligea d'embrasser à ce premier moment la musique dans sa conquête, il ne s'en tint pas pour cela à la seule littérature: bientôt les mœurs furent envahies. Ces hommes qui, naguère, fumaient et buvaient leur bière avec un peu de honte et comme en cachette,

ne vécurent plus que la pipe à la bouche et les grands verres du moyen âge à la main ; on se fit gloire de tout ce dont on rougissait; la vieille barbarie nationale devint un objet de culte et de vanité. Puis, lorsque la haine de l'étranger et l'impatience du joug eurent porté cette exaltation à son comble, lorsque les populations se furent affranchies, et que l'Allemagne devint comme ivre de sa victoire et de sa délivrance, il fallut voir ce sentiment de nationalité aller jusqu'à une sorte de délire : le germanisme fut débordé; on ne se contenta plus d'être Allemand, on voulut être Teuton ! Les étudiants, qui déjà portaient l'habit du seizième siècle, se réveillèrent un beau matin avec le costume du douzième : ils s'étaient faits pendant la nuit contemporains de Frédéric Barberousse.

Or, qu'était devenu le théâtre lyrique durant les diverses périodes de cette fièvre ? Le teutonisme n'y était nullement représenté, le germanisme même s'y était à peine fait jour. En effet, quels étaient les chefs-d'œuvre que l'Allemagne adorait ? Les partitions de Mozart, ces fleurs à demi exotiques, ou plutôt ces créations du cœur humain, sur lesquelles l'humanité, bien plutôt que telle ou telle nation semble avoir déposé son empreinte. Mozart, à vrai dire, n'est pas un génie allemand, c'est un génie; ses chants sont de tous les temps, de tous les lieux; sa mélodie est presque toujours aussi suave et aussi périodique que celle des Italiens, sans pourtant jamais sentir le terroir d'Italie. Son harmonie est bien allemande, mais en même temps elle est d'une clarté que le véritable esprit allemand n'aurait jamais découverte ; c'est donc un génie d'un ordre à part, et qui semble avoir si peu vécu sur la terre qu'il n'a pu contracter aucune habitude de nation. Outre les œuvres de Mozart, on admirait alors sur les théâtres

d'Allemagne quelques partitions de Winter et de Weigl ses imitateurs, quelques oratorios du grand Haydn, et enfin une œuvre plus récente, opéra ou plutôt symphonie vocale pleine d'immenses beautés, et composée avec ce grandiose de formes et cette richesse de développements qui caractérisent les œuvres instrumentales de son auteur. C'est du *Fidelio* de Beethowen que nous voulons parler.

Tous ces ouvrages avaient sans doute le caractère allemand ; car leur partie harmonique se distingue par une complication dont ni l'Italie ni la France n'offraient d'exemple à cette époque, en même temps qu'elle affecte certaines formes, certains procédés qui sont tout à fait particuliers aux harmonistes successeurs de Bach. L'école allemande était donc représentée dans ces compositions, mais la nation allemande n'y paraissait pas. Pourquoi ? Parce que, quel que soit le penchant d'un peuple pour l'harmonie, comme l'harmonie est matière de science, l'adoption de tel ou tel système harmonique dépend des savants et non du peuple. Or, si le système harmonique adopté dans un pays exprime quelque chose, c'est seulement la physionomie des savants qu'il exprime, et nullement la physionomie nationale. D'où ressort-elle, cette physionomie nationale ? De ce qui est populaire dans la musique, c'est-à-dire du chant, de la mélodie. Eh bien ! dans ces partitions de Winter, de Haydn, de Beethowen et de quelques autres, il y avait bien assurément de l'harmonie allemande, germanique même si vous voulez ; mais le germanisme musical, c'est-à-dire la mélodie germanique, vous n'en trouviez pas trace. Vous n'y entendez ni ces sons gutturaux, ni ces phrases brusques, entrecoupées, bizarrement rhythmées, dont votre oreille est frappée dans les rues de Munich ou de Berlin. De même qu'avant

Schiller et Goëthe aucun poète dramatique allemand n'aurait osé s'écarter des lois d'Aristote, et obéir dans ses créations au goût purement national; de même, jusqu'à l'époque dont nous parlons, aucun musicien ne s'était permis de donner à ses chants un caractère analogue aux cantilènes germaniques. On osait être Allemand en harmonie, parce que la science servait de passe-port; tandis qu'en mélodie on ne l'osait, ou plutôt on n'y pensait même pas. L'esprit germanique, qui avait tout modifié si minutieusement en Allemagne, tout jusqu'aux casquettes et aux pantalons, n'avait pas encore jeté les yeux sur la scène lyrique, et non-seulement il permettait aux musiciens allemands de faire résonner sur le théâtre des mélodies en quelque sorte cosmopolites, mais, ce qui est bien plus étrange, il souffrait que le répertoire quotidien ne fût presque composé que d'opéras français de Spontini, de Méhul ou de Boïeldieu.

Cette disparate ne pouvait durer: il faut que ce qui est commencé s'achève; et les révolutions finissent toujours par ne rien oublier derrière elles. La musique eut donc enfin son tour: voici de ça vingt-cinq ans environ; un jeune homme, un membre de la Tugend-Bund, malade et à peine connu, qui n'avait jusque-là écrit que quelques petites sonates, de froides romances et d'assez pauvres fragments d'opéra, Charles-Maria de Weber, tel fut l'homme qui s'en vint accomplir sur la scène lyrique cette espèce de régénération musicale. L'apparition du Freyschutz fut un véritable événement national comme celle de Goëtz de Berlichingen; ce ne furent pas seulement les Teutons des universités, ce fut la nation tout entière qui trouva dans les accents de son nouveau chantre comme un écho de ses propres pensées. La voilà enfin mise au monde, la musique germanique:

c'est le chant des rues élevé à l'idéal, à la poésie, au dramatique. La passion pour cette nouveauté fut si forte, qu'on ne voulait plus entendre qu'elle : le répertoire bâtard fut délaissé, méprisé, conspué : le Freyschutz, partout le Freyschutz, toujours le Freyschutz, tel fut pendant plusieurs années le cri de toute l'Allemagne, et l'on peut dire que jamais peut-être pièce de théâtre n'obtint un succès si passionné et si populaire.

Pour nous, la prédilection de l'Allemagne est aussi la nôtre, et, tout en admirant les beautés diverses des autres opéras du théâtre allemand, je dirais volontiers : Le Freyschutz, encore le Freyschutz. Sans doute, on trouve dans cette partition bien des taches; le style en est souvent confus et embarrassé; il y a des détails oiseux, des longueurs et d'assez fréquentes négligences; mais elle respire son origine allemande, et tout ce que le gosier des Tyroliens, tout ce que la fantaisie des voix de Bohême ou de Bavière ont pu inventer de gracieux, de vif, d'imprévu, je le trouve en abrégé dans ces délicieuses mélodies, tandis que cette harmonie mystérieuse fait apparaître à mes yeux tous les sorciers du Nord, tous les familiers fantastiques de l'esprit des ténèbres. Je ne puis dire tout ce que cette musique me fait rêver, tout ce qu'elle éveille en moi de sensations, tous les voyages imaginaires que je lui dois. Or, d'où lui vient ce charme, cette vertu souveraine? Du caractère si vivement national dont elle est empreinte, de son individualité toute germanique.

Eh bien! ce chef-d'œuvre est resté solitaire au milieu de l'arène : nul ne l'avait précédé, nul ne l'a suivi. Je ne parle pas des imitateurs obscurs, ils sont venus en foule; je parle des hommes de talent; aucun d'eux n'a tâché de faire un autre Freyschutz. Peut-être y avait-il à cela d'autres mo-

tifs que le désespoir d'égaler un tel modèle. Peu de temps après la grande fureur pour l'opéra de Weber, la manie de la nationalité et du moyen âge commença à se refroidir en Allemagne; les étudiants revinrent peu à peu à des idées moins fastueusement barbares. Le contre-coup de cette réaction dut nécessairement se faire sentir chez les compositeurs d'opéras : ils furent pris d'une sorte de timidité et d'indécision et se mirent à louvoyer prudemment entre le Freyschutz et Fidelio. C'est à ce système intermédiaire qu'il faut rapporter plusieurs ouvrages estimables, et par exemple, le Faust de M. Spohr, ou bien la Bibiana de M. Pixis. A coup sûr, dans ces partitions écrites d'ailleurs avec beaucoup de talent, il y a bien plus de germanisme musical que dans tous les opéras de l'école antérieure à Weber ; mais il n'y coule pas à pleins bords comme dans le Freyschutz.

Quant à Weber lui-même, s'il n'a pas continué et poussé plus avant le mouvement qu'il avait commencé, la faute en est surtout à sa frêle santé et à l'épuisement de ses forces. On sait qu'après le succès de son Freyschutz, la maladie dont il était atteint fit subitement d'effrayants progrès. Sa tête était encore pleine d'inspirations; mais les efforts qu'il faisait pour écrire achevaient d'éteindre le peu de vie qui lui restait. Dans Euryanthe et dans Precioza, on retrouve encore, par moment, cette verve chaleureuse, cette originalité pittoresque, ces effets imprévus qui avaient fait la fortune de son chef-d'œuvre. Mais à tout moment on sent que la souffrance vient étouffer le génie, et aux idées les plus brillantes succèdent des développements vagues, de lieux communs languissants.

Oberon, qu'il écrivit peu de temps avant sa mort, présente ce même mélange de beautés et d'imperfections.

On y sent peut-être même davantage ses douloureux efforts et une envie parfois heureuse, plus souvent impuissante, de faire du neuf et de l'inattendu. C'est un lourd fardeau qu'un chef-d'œuvre quand on est encore en âge de produire ; l'impossibilité de s'égaler soi-même est peut-être encore plus désolante que la nécessité de s'avouer vaincu par un autre, et quand un homme a le malheur de faire quelque chose de si beau que toute une nation en est saisie d'extase, lorsqu'il ne conserve plus qu'une chance sur mille, non de grandir mais de ne pas déchoir, ce qu'il faut souhaiter à cet homme, c'est qu'il meure promptement de mort subite; autrement, quelque bien portant qu'il soit, vous pouvez être sûr qu'il va tomber malade. Le pauvre Weber n'avait pas besoin de ce terrible assaut pour être arraché à la vie; peut-être seulement lui dut-il un surcroît de souffrances.

Et pourtant, s'il n'était pas l'auteur du *Freyschutz*, son *Oberon* ferait sa gloire. Que d'idées fraîches et gracieuses, que de morceaux vigoureusement dessinés! Le premier chœur des génies pendant le sommeil d Oberon est d'une finesse, d'une suavité ravissantes, et quoi de plus piquant que le final du premier acte? Ce chant de basse si simple répété à mezza voce par le chœur, pendant que Resia, dans un *à-parte*, fait voltiger sa voix d'une façon toute vaporeuse, c'est à la fois uue combinaison des plus simples et un effet délicieux. J'en dis autant des jolies phrases qui bercent Huon dans sa nacelle, et de ce chœur des génies qui viennent à son secours. Enfin dans le troisième acte aussi, plusieurs morceaux mériteraient d'être cités. Mais, nous devons l'avouer, ces perles se trouvent clair-semées, et il faut pour les attendre subir bien des développements sans intérêt, bien des airs qui

n'ont d'autre charme que le travail précieux de l'orchestre et les tourments que l'auteur se donne pour tordre et contourner sa pensée dès qu'il lui sent la moindre velléité de devenir commune.

Le chef-d'œuvre de cette partition c'est l'ouverture. Elle est peut-être supérieure même à celle du *Freyschutz*. Bien peu d'hommes ont écrit, en leur vie, une page à la fois aussi énergique et aussi suave. La pensée musicale ne saurait s'élever à un plus haut degré de précision et de fermeté. On ne saurait créer de plus merveilleux accords, de plus ravissantes dissonances. C'est un admirable résumé de tout l'opéra, brûlant de verve et de passion, et dont chaque note semble écrite par Oberon lui-même sous la dictée des fées et des génies.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE,

OU

Exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié;

PAR M. FÉTIS.

—

Ce livre, au premier abord, a l'air d'une épigramme. Promettre à des Français de leur enseigner une méthode nouvelle pour parler couramment de ce qu'ils ne savent pas, n'est-ce pas en vérité mettre cruellement le doigt sur la plaie? Mais, d'un autre côté, tenir cette promesse, offrir à tout aristarque de salon une recette prompte et efficace contre les bévues musicales, et, ce qui vaut mieux encore, épargner de la sorte aux amis de l'aristarque la peine d'entendre, sinon de relever ces bévues, n'est-ce pas une œuvre charitable et méritoire? Or, c'est là ce que vient de faire M. Fétis. Ainsi point de reproche; il n'y a pas l'ombre d'ironie, c'est très-sérieusement qu'il a voulu

rendre service à notre *dilettantisme* et lui donner moyen de refaire sa vieille éducation manquée.

Quiconque aime la musique et vit en France a deux choses à redouter qui le poursuivent incessamment : les fausses notes et les connaisseurs. Quant aux fausses notes, il y en a partout ; c'est un mal à peu près universel, surtout aujourd'hui que nos voisins deviennent de moins en moins scrupuleux pour cette sorte d'hérésie. Nous possédons d'ailleurs, en compensation de tant de voix grossières et incultes, des voix que tous les pays nous envient, et peut-être chercherait-on vainement en Europe des modèles aussi parfaits dans l'art du chant et dans l'art instrumental que ceux qui brillent maintenant parmi nous. Mais quant aux connaisseurs, il n'en est pas d'eux comme des fausses notes, c'est un genre de fléau dont nous avons le privilége. Avez-vous quelquefois causé musique à Milan, à Bologne ou à Naples ? On vous aura dit des choses ridicules et folles, j'en suis sûr ; mais ces folies auront été toutes personnelles pour ainsi dire. On vous les aura données pour ce qu'elles valaient, c'est-à-dire comme des impressions et des caprices du sentiment. A Vienne ou à Berlin on vous aura débité de profondes rêveries, on se sera perdu dans de nuageuses hypothèses ; mais chez nous, ce sont des jugements, des arrêts que l'on prononce.

On rougirait de dire : Cela me plaît ou me déplaît. On dit : Cela est bon ou mauvais. Puis on recueille çà et là quelques grands mots techniques dont on farcit des phrases vides de sens. Enfin, comme il ne faut jamais broncher, si l'on entend quelques sons étranges ou inattendus, on se hâte de crier : « Voilà qui est faux. » Et pour mieux particulariser la chose, on ajoute que c'est trop haut ou trop bas. Mais le hasard est si malin, ou plutôt si juste,

qu'il semble prendre plaisir à démentir toujours ces téméraires assertions.

Tels sont nos connaisseurs. Il y en a de tous les étages : au parterre comme dans les loges, dans les boutiques comme dans les salons, à Franconi comme à Favart. Derrière cette troupe d'enfants perdus, vous voyez marcher à pas lents un bataillon pesant et taciturne, autre genre de connaisseurs qui s'enferment dans le silence par indifférence ou par affectation de profondeur ; la peur de se compromettre est leur unique préoccupation. Ils rendent glaciale une représentation froide; c'est là tout leur talent, c'est aussi tout leur crime : les vrais, les grands coupables sont ceux qui parlent, et qui parlent haut.

Or, si vous étiez roi et mélomane, encore plus mélomane que le prince de Darmstadt et le feu roi Robert, que feriez-vous, voyons, pour purger votre royaume d'une telle maladie? Je me suppose parlement et vous donne une dictature absolue. Eh bien ! vous manderez votre ministre des beaux-arts et lui direz : « Je veux que vous condamniez tous ces bavards à apprendre la musique : ils ne la sentiront peut-être pas mieux, mais du moins ils s'apercevront qu'ils déraisonnent. »

En effet, c'est là le remède qui s'offre le premier à l'esprit. Si ces gens-là savaient seulement la gamme, se dit-on, ils pèseraient leurs paroles, ils n'oseraient plus juger. Essayons donc ; viennent M. Gaslin, M. Massimino, viennent tous les maîtres de solfége et de musique, ouvrons des méloplastes à tous les coins de rue, et si les méthodes anciennes et modernes ne suffisent pas, appelons M. Jacotot et son Télémaque ; que toute la nation soit sommée de par le roi de solfier la complainte de Calypso.

Qu'en obtiendrez-vous? Quelques apprentis de plus et

pas un pédant de moins. Au contraire, rien de plus funeste, rien de plus décevant pour qui doit juger Mozart et Rossini que de savoir jouer *Marlborough* sur la flûte, ou de pouvoir chanter un nocturne en partie. Ce commencement d'initiation lui fait tourner la tête ; il se croit un pied dans la science, et le voilà plus tranchant, plus docteur que jamais.

Ainsi le remède est mauvais ; ni le méloplaste, ni M. Jacotot ne modifieront nos connaisseurs ; et notre public va rester ce qu'il était, froid, ignorant et présomptueux. C'est que pour aider un art à devenir populaire il faut user d'autres moyens ; c'est qu'il faut inventer pour le public une autre éducation que pour l'artiste. L'énigme est là : si vous donnez au public les éléments de l'art, vous l'embarrassez dans un grimoire inutile ; c'est son rôle de public, son métier de juge qu'il faut lui apprendre.

Vouloir que tout le monde sache la musique, c'est une utopie par trop démocratique. Quelque part qu'on la rêve, la loi agraire est absurde ; il en est des arts comme des richesses ou du bonheur, ils sont et seront toujours le domaine de quelques élus.

Mais si le don de parler même incorrectement ces langues sacrées n'appartient qu'à une petite poignée d'hommes, la faculté de les comprendre plus ou moins confusément est accordée à l'humanité tout entière. Quelques élus qui parlent et toute l'humanité qui écoute, voilà l'histoire des arts.

Or, qu'a-t-on fait jusqu'ici ? on s'est fort occupé de l'éducation de ceux qui parlent, et l'on a négligé ceux qui écoutent. Ainsi vous avez des milliers de méthodes pour apprendre les signes et les règles de la musique, vous avez des diapasons pour réformer l'oreille la plus dure, vous

avez des métronomes pour dompter à la mesure le sujet le plus rebelle ; mais où sont les procédés, où sont les inventions pour contraindre ceux qui jugent à avoir du goût? Le public est abandonné à lui-même ; on le laisse tâtonner, s'instruire tant bien que mal par ses méprises et donner tête baissée dans de continuelles erreurs. Qu'il se présente donc un homme pour le guider, pour lui révéler cette science nouvelle et faite pour lui seul : la place est à prendre. Voilà ce qu'a compris M. Fétis, et il a publié son livre.

Mais, dira-t-on, ce que vient de faire M. Fétis est tout simplement ce que font depuis un siècle les critiques, soit dans les journaux, soit dans les dictionnaires et autres recueils d'art. Oui, sans doute, cette tâche est celle que les critiques devraient remplir depuis long-temps; mais comment s'en s'ont-ils acquittés jusqu'ici ? Un coup d'œil sur le passé va nous l'apprendre.

Rousseau est le premier qui ait écrit littérairement sur la musique. Avant lui vous découvrirez quelques traités scientifiques bien secs, bien pédantesques, mais rien de lisible. Les écrits de Rousseau sont admirables ; il y a de l'obscurité dans ses théories, elles fourmillent d'erreurs, mais sa polémique amuse, entraîne ; c'est toute sa verve, toute sa puissance, tout son génie. Néanmoins, remarquez-le bien, ce n'est jamais qu'attaque et défense ; tout à la dispute, pas une ligne pour instruire, pas un principe, pas un point de départ. C'est une escrime entre professeurs : le public y est admis, mais n'est pas juge des coups.

Plus tard, l'année de sa mort je crois, la querelle s'échauffa, et pour cette fois elle devint purement philosophique et littéraire; la musique n'était plus guère qu'un

prétexte. Les combattants eux-mêmes ne savaient pas la gamme, ce n'est donc point par eux que le public pouvait être mis au courant.

Sautons à pieds joints vingt années de silence et arrivons à la critique de l'empire, ou plutôt au feuilleton qui la représente et la résume tout entière, à Geoffroy. On sait qu'il ne se piquait ni d'avoir l'oreille fine, ni de savoir la musique. Il s'avisait pourtant de dire parfois son mot sur la valeur d'une partition; mais c'était pour se faire bafouer des musiciens. Le public eut donc en lui un pauvre guide. La critique musicale, qui n'était même plus ravivée par la polémique, tomba dans une nullité complète; et tout l'office des journalistes, en parlant d'un opéra, se borna de ce moment à dire en une ligne, à la suite d'un long article consacré au poëme: « La musique a paru médiocre, » ou bien: « La musique est charmante. »

Mais après la restauration, il en fut de cette tribune de Geoffroy comme de l'empire d'Alexandre; et le sceptre musical tomba aux mains d'un Avignonnais qui savait à fond le bémol et le bécarre, et de plus homme d'esprit, d'un goût un peu provençal, mais plein de verve et de saillie. Avant de monter en chaire au *Journal des Débats*, il avait publié un livre [1], espèce de manifeste dont son feuilleton devait être le commentaire. L'ouvrage ne fut pas beaucoup lu, attendu la rigueur des temps. Quatre ou cinq ans plus tard, il eût fait fortune: car aujourd'hui même, quoique nous ayons vu bien des choses depuis, et quoique la rédaction du livre soit peut-être un peu confuse et un peu encombrée, il est d'une lecture instructive et amusante.

[1] *De l'Opéra en France*, par M. Castil-Blaze; 2 vol. in-8°.

Mais si le corps de doctrine n'avait pas produit son effet, en revanche les commentaires obtinrent un succès de vogue; le hardi champion s'attaqua corps à corps au monde musical tout entier : chanteurs, chefs d'orchestres, instrumentistes, compositeurs, poètes surtout, durent subir son impitoyable férule; le public eut bien aussi sa part des sermons, et à force de bourrades on le vit s'habituer peu à peu à supporter, à écouter, et enfin à admirer bien des choses qu'il eut sifflées quelques années plus tôt. Il est vrai que Rossini et tout son répertoire, madame Fodor et madame Pasta, Pellegrini et quelques autres, étaient là pour pousser à la roue. Mais de quelque part que partit la secousse, toujours est-il que le public fit un pas.

Les choses en étaient là, lorsqu'un auxiliaire puissant vint s'adjoindre à notre brave novateur. M. Fétis entra dans la lice, la *Revue Musicale* à la main, et reproduisit sous une forme moins vive et moins pittoresque, mais avec des paroles plus graves et un ton plus persuasif, les doctrines si chaudement soutenues par son confrère. Autour de ces deux combattants vint se grouper bientôt un essaim de jeunes gens novices qui leur servirent d'écho, et de ce moment la critique musicale a pris dignement sa place à côté de la critique littéraire; on parle maintenant de la musique dans presque toutes nos feuilles périodiques avec autant de sérieux, de détails et de respect, que de la peinture et de la poésie, chose inouïe parmi nous il y a vingt ans.

Eh bien! ces prédications quotidiennes, quels qu'en soient le mérite et l'éclat, sont impuissantes pour enseigner au public cet art si difficile de juger avec justesse et intelligence. Pourquoi? parce qu'elles sont pleines de réticences, de choses sous-entendues, ou de demi-explications; parce qu'elles ne portent jamais que sur des points de dé-

tail, et qu'elles supposent le lecteur instruit de l'ensemble ; enfin, parce qu'elles abondent en mots techniques dont le sens échappe à qui n'en a pas la clef.

Résumons cette pensée en deux mots : les feuilletons ne peuvent être utiles, c'est-à-dire instruire le public à bien juger, que lorsqu'on aura fait une grammaire et un glossaire pour les expliquer.

Or, c'est précisément cette grammaire et ce glossaire que M. Fétis a voulu composer.

Il nous semble s'être acquitté de cette tâche avec un rare bonheur ; rien de plus net, de plus clair, de plus précis que son exposition des principes de la musique. Ce n'est point assez, à coup sûr, pour faire un musicien consommé ; mais il y a de quoi satisfaire et tranquilliser l'esprit le plus exigeant en fait d'explications.

Quant à la dernière partie du livre, celle qui est consacrée à la poétique de la musique et à la manière de la sentir et de la juger, elle nous semble aussi complète que judicieuse.

C'est là que l'auteur a déposé son secret, si l'on peut parler ainsi, c'est-à-dire le procédé qui lui semble infaillible pour juger sainement la musique. Nous y renvoyons ces connaisseurs que nous maudissions de si bon cœur tout à l'heure. Quel est donc ce secret? Il est bien simple, et nous pourrions le dire en deux mots; mais nos lecteurs voudront lire la *musique mise à la portée de tout le monde;* ménageons-leur donc la surprise.

ROSSINI

ET

L'AVENIR DE LA MUSIQUE.

LE SIÉGE DE CORINTHE,

Drame lyrique en trois actes. (Partition à grand orchestre.)

(1828.)

Avant la publication de cette partition, le secret du système harmonique dont Rossini est le créateur nous était en quelque sorte inconnu; ses opéras n'avaient encore été gravés qu'avec l'accompagnement de piano, et l'on sait que, réduite pour le piano, la partie instrumentale d'une partition ne représente plus qu'un abrégé des idées du musicien, un résumé abstrait et sans couleur, dont la concision compacte laisse à peine entrevoir le travail de l'orchestre, et ne révèle ni la nature et la quantité des instruments, ni la distribution de leurs rôles dans le dialogue musical. L'oreille seule avait donc pu jusqu'ici nous avertir des innovations introduites par Rossini dans l'harmonie

instrumentale; mais qu'est-ce qu'un guide tel que l'oreille, pour pénétrer dans un pareil dédale, pour distinguer dans la mêlée de l'orchestre la voix de chaque combattant ? Comment, au milieu des distractions du théâtre, au milieu du tumulte de la représentation, pourrait-elle transmettre à notre mémoire l'image fidèle de ces milliers de sons qui fuient et se succèdent comme les flots d'un torrent ? Les yeux, au contraire, s'acquittent aisément de cette tâche, car pour eux les sons cessent d'être fugitifs, ils s'arrêtent avec complaisance et se laissent contempler à loisir; ces masses de notes qui, pour l'oreille, résonnent au même moment, transportées devant les yeux, se groupent en étages; on peut les passer en revue, les connaître une à une; on peut saisir leurs rapports les plus subtils, leurs relations les plus compliquées. Cette manière taciturne de faire de la musique, ces symphonies exécutées pour la seule intelligence, ne manquent jamais de faire ressortir des beautés qui échappent nécessairement à la simple audition; aussi, même après avoir entendu vingt fois un opéra, il est bien rare qu'on n'éprouve pas en le lisant des impressions toutes nouvelles.

C'est donc avec une sorte de curiosité que nous avons ouvert cette partition du *Siège de Corinthe;* il nous tardait de jouir tranquillement et sans bruit du spectacle de ce formidable orchestre. En vain nous étions-nous figuré d'avance une complication sans exemple, notre attente a encore été surpassée : il faut voir marcher de front, sur chacune de ces vastes pages, non point dix ou douze portées, comme dans les partitions qui passaient jusqu'ici pour les plus fortement instrumentées, mais bien vingt ou vingt-cinq, dont la plupart représentent deux, trois et même quatre parties. Il faut, en pénétrant dans

ces rangs épais, observer l'ordre et la clarté qui y règnent, la légèreté et la facilité de ces immenses manœuvres! une telle composition a quelque chose de plus gigantesque encore sur le papier qu'au théâtre. Quand nous écoutons de la musique, plus elle est belle et moins elle nous laisse réfléchir ; nous l'acceptons comme un produit spontané, comme une inspiration des exécutants; le génie reste indivis, pour ainsi dire, entre l'auteur et les musiciens de l'orchestre et de la scène; mais quand nous feuilletons ces milliers de notes, la main qui les traça nous apparaît incessamment; chacune d'elles semble nous dire : Nous sommes toutes filles d'un même père, nous sommes ici par la puissance de sa pensée et pour obéir à ses combinaisons. Aussi, quiconque sent un peu vivement la musique, ne peut contempler sur le papier l'orchestre de Rossini sans éprouver quelque chose d'analogue à cet effroi respectueux qui saisit un mathématicien à la vue de la solution d'un grand problème, ou un officier du génie devant un plan de campagne de Napoléon.

Mais après l'admiration et la surprise, un autre sentiment se fait jour : c'est une sorte d'inquiétude pour l'avenir de la musique, qui semble compromis par ce luxe effrayant d'harmonie instrumentale. Il est beau de gagner des batailles, mais si, pour être vainqueur, il vous a fallu faire donner votre réserve, et risquer vos dernières ressources, n'avez-vous pas quelque crainte pour le combat du lendemain ? Or, tel est précisément le péril qui menace aujourd'hui la musique : un homme est venu, qui a si bien abusé de tous les moyens d'effet, qu'il a mis ses successeurs en grand danger de n'en plus trouver de nouveaux, même avec du génie; et tel est le degré de complication auquel il a porté les effets harmoniques, qu'il est permis de demander s'il

n'a pas rendu toute innovation impossible. La question se réduit à celle-ci : L'harmonie peut-elle se compliquer à l'infini, ou bien sa complication a-t-elle des bornes qu'il lui soit défendu de franchir ? Il est évident que ces bornes existent ; nous les trouvons d'une part dans la quantité des différentes espèces d'instruments dont le musicien peut disposer ; d'autre part, dans notre capacité organique d'entendre sans fatigue telle ou telle quantité de sons à la fois. Maintenant, tous les instruments actuellement existants ont-ils été employés par Rossini ? S'il les a tous employés, peut-on espérer qu'on en inventera de nouveaux ? Peut-on du moins augmenter les dimensions ou changer la qualité de ceux qui existent ? Enfin, l'harmonie de Rossini a-t-elle atteint les limites de notre capacité auditive ? Notre organisation physique supportera-t-elle sans douleur une musique plus compliquée et plus bruyante ? Ou bien, si la mesure est comblée, si le moyen constamment employé pour produire de nouveaux effets devient désormais impraticable, quelles ressources nous reste-t-il ? quelle route faut-il suivre ? quels essais faut-il tenter ? Voilà bien des questions qu'il est difficile de résoudre, nous essaierons pourtant de les aborder ; mais avant tout, un préambule est nécessaire : qu'on nous permette de jeter un regard sur le passé, c'est là seulement que nous puiserons des conjectures pour l'avenir. Nous entreverrons bien plus aisément la postérité de la musique de Rossini, si d'abord nous consultons sa généalogie.

Vers le milieu du huitième siècle, on découvrit à Constantinople un instrument qui n'avait point eu de modèle dans l'antiquité ; il donnait au musicien, par le moyen d'un clavier, la faculté de faire entendre facilement plusieurs sons à la fois. Un de ces instruments, envoyé en

Occident par Constantin Copronyme, fut d'abord placé dans l'église Saint-Corneille à Compiègne, et destiné à accompagner les chantres à l'unisson. Mais bientôt l'idée vint, de profiter des facilités du clavier, et l'on s'en servit pour composer une espèce de chant à deux parties, qu'on nomma *diaphonia.* De ce jour la musique moderne prenait naissance, l'harmonie venait d'être créée. Au système purement mélodique des anciens, système qui s'était perdu dans les ténèbres de la barbarie, succédait un système tout nouveau qui, seulement onze siècles après, devait atteindre son complet développement. Mais quiconque eût connu dès lors les lois nécessaires qui règlent les caprices apparents de nos sensations, n'eût pas eu besoin d'attendre ces onze siècles pour tirer l'horoscope de la nouvelle musique; en entendant les duos barbares de l'*organum* de Compiègne, il eût pu, sans trop d'audace, prédire Mozart et Rossini. En effet, une fois que deux sons simultanés s'étaient fait entendre, il y avait nécessité que peu à peu vînt le besoin d'en entendre trois, puis quatre, puis cinq et un plus grand nombre. Dès qu'on est sorti du simple et qu'on entre dans le composé, le plaisir de la nouveauté, ce plaisir nécessaire à notre nature, ne trouve plus sa satisfaction dans les variétés du simple, mais dans les complications du composé, et ces complications vont toujours croissant, jusqu'à ce que l'imperfection de notre organisation ou d'autres obstacles insurmontables viennent leur commander de s'arrêter.

Aussi les *diaphonies* ne tardèrent pas à être suivies de *triphonies* et de *tétraphonies*, et, quoique ces trios et ces quatuors ne fussent composés que de discordances affreuses, il paraît que nos aïeux y trouvaient déjà un singulier plaisir, et que leurs oreilles, encore vierges,

avaient promptement contracté le besoin de cette harmonie raboteuse, car ils consentaient à payer aux chantres six deniers pour entendre la messe à plusieurs parties, au lieu de deux deniers qui étaient le prix du chant simple.

Ce qui prouve encore les rapides progrès que faisait l'harmonie à peine au berceau, c'est qu'on peut trouver dès le onzième siècle, sur les monuments et dans les manuscrits, quelque chose qui ressemble à de petites symphonies concertantes. Du moins, nous connaissons à l'abbaye de Saint-Georges-de-Bocherville, près Rouen, une vieille colonne *romane* dont le chapiteau sculpté représente une réunion de huit ou dix musiciens jouant chacun d'un instrument différent pour accompagner la danse et les tours de force d'une jongleresse; l'un tient à son bras une grande viole, un autre sur ses genoux une espèce de vielle; il y en a qui jouent de la cithare, un d'eux porte à la bouche une flûte de Pan, enfin le dernier touche un jeu de cloches; en observant leurs gestes et la manière dont on les a placés, on ne saurait douter qu'ils jouent tous à la fois et avec ensemble.

Toutefois, il était impossible que, dans le moyen âge, l'harmonie s'élevât, même lentement, aux immenses développements qu'il était dans sa destinée d'atteindre un jour. Sans parler du petit nombre et de l'imperfection des instruments alors en usage, de la maladresse des exécutants, de l'état inculte et rustique des voix capables de chanter, un obstacle plus grand et plus insurmontable devait lui interdire tout progrès et comprimer sa tendance naturelle à l'accroissement; cet obstacle, on le devine déjà, c'était la scolastique. Par malheur pour la nouvelle musique, elle se composait en partie de calculs et de rapports mathématiques; c'en fut assez pour séduire les docteurs,

ils la revendiquèrent comme leur patrimoine. Une fois prisonnière d'Aristote, est-il besoin de dire que tout perfectionnement lui fut interdit, et qu'elle resta étrangère à toutes les révolutions du goût pendant cinq cents ans, même à celles qui modifièrent si vivement l'architecture et la nouvelle langue poétique ? Dès le onzième siècle elle était condamnée à l'immobilité des catégories; on l'avait rangée, non pas même dans le *trivium*, qui comprenait la grammaire, la logique et la rhétorique, c'est-à-dire ce qu'il y avait de plus libéral et de plus fleuri parmi les sciences, mais dans le *quadrivium*, en compagnie de l'arithmétique, de l'astronomie et de la géométrie. Plus tard, lorsqu'on abandonna les mots latins *trivium* et *quadrivium*, et qu'on les remplaça par celui de *clergie*, la malheureuse musique fut encore enrôlée dans le triste bataillon, et sa place fut de nouveau à côté de l'astronomie [1]. Enfin, l'arithmétique ayant, on ne sait pourquoi, disparu, c'est à la musique qu'on donna sa survivance, et de telle sorte, elle compta pour deux dans la *clergie* [2].

Néanmoins, même durant cet esclavage, on voit naître, au dehors des universités, quelques tentatives isolées pour tirer la musique de son assoupissement, et introduire dans l'harmonie certaines formes nouvelles. Des religieux et surtout des trouvères composent des chansons à plusieurs parties, des hymnes, des motets écrits avec une sorte d'élégance. Parmi ces novateurs, l'un des plus remarquables est un nommé Adam de Le Hâle, célèbre trouvère, connu sous le nom de *Bossu d'Arras;* ses rondeaux (*li Rondel Adam*), sont bien supérieurs à tout ce qu'on écrivait de

[1] Jean de Hauteville, *Architrenius*, lib. III, c. VIII.

[2] Gautier de Metz, à l'article : *Comment clergie vint en France.*

son temps dans les universités; et même, le croirait-on, cet homme si peu connu, est le premier inventeur de la musique dramatique; c'est à lui qu'appartient l'honneur d'avoir composé le premier opéra-comique dont on conserve la trace. Cet opéra ou divertissement dialogué et entremêlé de couplets et de duos, était intitulé *Le jeu de Robin et de Marion*[1], et fut représenté, vers l'an 1285, à Naples, devant Charles d'Anjou et sa cour. Plusieurs airs, chantés par Robin et Marion, sont d'une mélodie gracieuse et presque régulière. Mais, quelle que fût la nouveauté de cette tentative, elle ne suffisait pas pour délivrer la musique de son maillot; on ne voit même pas que notre trouvère ait eu des imitateurs. Au lieu de songer à faire des chants agréables et à plaire à l'oreille, on combinait sur le papier les arrangements de notes les plus bizarres, on les disposait en chapelets, en croix, en ovale, en losange; la science musicale se réduisait à des gentillesses de dessin, et des exercices de géométrie, qui sont à la véritable musique ce qu'est à la poésie l'art des acrostiches et des bouts-rimés.

C'est seulement vers la fin du seizième siècle, que l'horizon s'éclaircit. Les théâtres s'élevaient en Europe, et particulièrement en Italie: la musique, admise d'abord pour précéder le drame, ne tarda pas à lui être associée, et l'on vit représenter à Florence, en 1590, le *Satyre*, pastorale d'Emilio del Cavaliere, et cinq ans après, *il Gioco della*

[1] On trouve à la Bibliothèque du Roi une copie de cet opéra comique. C'est le manuscrit n° 2736, intitulé : *Chi commenshe li gieus de Robin et de Marion c'Adam fist*. La Société des Bibliophiles de Paris l'a fait imprimer en 1822 chez F. Didot, au nombre de vingt-cinq ou trente exemplaires, pour être distribués aux seuls sociétaires.

Cieca, premiers essais réguliers du drame musical. La *Dafne* de Caccini, représentée en 1597 ; l'*Ariane* de Peri et son *Eurydice*, composée pour les noces de Marie de Médicis, en 1600, achevèrent de mettre en faveur ce nouveau genre de musique. Enfin, Claude Monteverde, en 1607, fit jouer à Venise un *Orfeo* dont la réputation fut immense et qui offrait déjà de notables perfectionnements.

On possède la partition de Monteverde, et l'on y voit que son orchestre était composé de trente-deux instruments de treize espèces différentes. Une si grande quantité de parties semble prodigieuse pour l'époque, et l'on a peine à concevoir que l'harmonie, qui la veille encore languissait dans sa pauvreté scolastique, fût devenue subitement si riche et si compliquée; mais tout s'explique d'un seul mot. Ces treize espèces d'instruments ne parlaient jamais en même temps; c'étaient autant de petits orchestres particuliers, qui, comme les acteurs, ne prenaient la parole que chacun à son tour. Ce qu'il y avait d'assez ingénieux, c'est qu'un instrument était affecté à chaque personnage : les esprits infernaux étaient accompagnés par deux orgues, Proserpine par deux basses de viole, Pluton par quatre trombones, Apollon et le cœur des bergers par le flageolet; Eurydice chantait au son de dix dessus de viole, ou viole à bras (*viole da brazzo*), et une harpe double (*arpa doppia*) répétait les accents du chœur des nymphes. On voit que cette multiplicité d'instruments ne produisait pas une grande complication d'harmonie, il devait en résulter seulement beaucoup de variété dans les mélodies.

Pendant tout le dix-septième siècle on continue à trouver dans l'orchestre un assez grand nombres d'instruments,

mais toujours séparés en petits groupes, toujours jouant un rôle à part, et ne se réunissant jamais pour former une masse harmonique. Toutefois Carissimi et son imitateur Lulli adoptèrent un autre système : leur orchestre se composa d'un trio continu, exécuté par trois violons de différentes grandeurs. Quant aux autres instruments, ils ne furent pas expulsés; mais ils restèrent, comme par le passé, très-souvent silencieux, et, lorsque venait leur tour de chanter, ils devaient se borner à doubler une des parties de violon. C'est à ce titre seulement qu'on voit la flûte, le hautbois, le basson et la trombe, figurer de loin en loin sur les partitions de Lulli.

Enfin paraît le dix-huitième siècle, et le génie de l'harmonie instrumentale sortant de son long sommeil semble déjà se préparer à un vol plus audacieux. C'est à Naples qu'il porte ses pas; à Naples, le seul lieu de l'Italie qui, depuis la renaissance, n'eût pas encore reçu l'illustration des arts : il y prend pour interprètes Marcello et Scarlatti et, bientôt après, Léo et Durante, Durante qui eut comme l'instinct de tous les prodiges que devait opérer l'harmonie et dont les ouvrages immortels sont encore aujourd'hui un objet de culte pour les amis de l'art. Une chose étonnera, c'est que, sous la main de ces grands maîtres, de ces véritables créateurs de l'harmonie, l'orchestre se trouve tout à coup réduit à un simple quatuor d'instruments à corde, c'est-à-dire à deux parties de violon, une d'alto et une de basse. Plus de hautbois, plus de basson, plus de trombe; tous les accessoires de l'ancien orchestre sont bannis. Est-ce donc un pas rétrograde? au lieu de se compliquer de plus en plus, l'harmonie va-t-elle se simplifiant? est-elle déjà rebelle à la loi qui, selon nous, règle sa destinée? Tout au contraire, elle se

concentre, pour ainsi dire, elle s'organise sur une base plus fixe et plus solide, elle forme comme un noyau, un point de ralliement autour duquel viendront bientôt se réunir, non plus comme accessoires et surnuméraires, mais comme auxiliaires obligés, tous ces instruments qu'elle rejette momentanément à l'écart. Ce fut donc un vrai progrès pour l'harmonie instrumentale, et, en quelque sorte, un premier pas vers sa grande complication moderne, que la formation du quatuor, ce fondement à jamais nécessaire des orchestres. Ajoutons que, sur la scène aussi, l'harmonie, dès cette époque, commençait à préparer sa future souveraineté : déjà le chant ne consistait plus dans des récitatifs entrecoupés de petites phrases mesurées surnommées ariettes. Non-seulement les airs acquéraient plus de régularité, mais l'union des voix prenait de jour en jour plus de charme; les chœurs mêmes commençaient à paraître agréables et n'allaient pas tarder à devenir nécessaires; par là, on préludait aux finales, aux morceaux d'ensemble et à tous ces grands effets qui, de nos jours, ont envahi la scène; en un mot, la musique dramatique, quoique inventée depuis plus d'un siècle, ne faisait réellement que de naître.

Toutefois, faut-il le dire à notre honte! la France restait étrangère à toutes ces révolutions. Détournons-en nos regards, laissons les profanes oreilles de nos pères savourer encore, après soixante ans d'idolâtrie, les psalmodies et les maigres accords de Lulli; échappons à ces *trilles*, à ces *ports de voix* qui vont se prolongeant et s'allongeant toujours à mesure que les coiffures se haussent et que les robes s'élargissent : l'Italie seule est devenue la patrie de la musique; c'est là qu'il faut la voir grandir et se parer chaque jour d'un nouvel attrait, comme une jeune

fille qui vient de parvenir à l'âge heureux de la beauté.

Pergolèse, Jomelli, génies divins, ont bientôt porté dans l'harmonie d'ingénieux raffinements, mais sans altérer encore son caractère de candeur et d'innocence. Déjà ils ont hasardé quelques dissonances, mais elles sont si douces que l'oreille en est caressée mollement, elle ne trouverait pas encore du plaisir à être offensée. Toutes les belles compositions de cette époque sont des modèles de clarté et d'élégance, c'est le temps où la langue s'épure, où la grammaire se forme : toutes les inspirations du génie deviennent à la fois des sources d'émotions et des lois didactiques, on est inondé de traits de lumière qui débrouillent le chaos harmonique, mais qui, par malheur, sont destinés à servir un jour de prétexte aux pédants pour harceler et troubler dans leur essor d'autres génies créateurs.

Au milieu de ce mouvement rapide et brillant, paraît bientôt Galuppi, et son imagination pittoresque trouve déjà décolorée et monotone l'harmonie de ses devanciers. L'orchestre surtout lui semble réduit à un rôle trop subalterne, et aussitôt, pour lui créer une importance nouvelle, il l'institue personnage dramatique. L'orchestre jusque-là ne faisait que suivre et accompagner le chant, Galuppi le premier entreprend de le faire chanter. Il compose plusieurs morceaux dans lesquels tous les frais d'esprit et de mélodie sont consacrés à l'orchestre, tandis que le chanteur ne fait que débiter des paroles, à peu près comme s'il parlait; morceaux qui, comme on sait, ont été imités depuis, des milliers de fois. Est-il besoin de dire que l'idée de cette innovation ne fût pas venue à Galuppi, si le modeste quatuor eût encore à cette époque régné seul dans l'orchestre ? Mais déjà la simplicité primitive s'était peu à peu altérée, le temps n'était plus où lady Montagu criait au miracle

pour avoir entendu un cor de chasse marier ses sons à ceux des violons [1]. Presque tous les instruments à vent avaient fait à petit bruit leur rentrée dans l'orchestre, ils n'y étaient pas encore bien puissants, on ne les traitait pas encore sur le même pied que les violons, mais leur crédit croissait tous les jours. Chaque fois qu'il en débutait un nouveau, c'étaient des frémissements de plaisir dans l'auditoire, et un triomphe certain pour le *maëstro*. Ainsi, par exemple, la première fois qu'on entendit à Rome une tenue de cor prolongée pendant huit mesures, il y eut des spectateurs qui faillirent être suffoqués de surprise et de ravissement. En un mot tout annonçait l'immense fortune réservée aux instruments à vent, et les violons en leur donnant l'hospitalité se préparaient de redoutables rivaux. Le moment approche où ils seront tout heureux et tout aises de partager avec ces parvenus la possession de leur vieux domaine.

Après Galuppi l'Italie verra naître les Guglielmi, les Paësiello, les Cimarosa et, grâce à ces ravissants génies, les prodiges de la mélodie antique sembleront retrouvés; mais, enivrés par ces chants d'une pureté céleste et d'une inépuisable variété, l'Italie deviendra comme étrangère au mouvement périodique qui entraîne incessamment l'harmonie vers de nouvelles complications. Satisfaite par la contemplation de ses admirables mélodies, elle ne sentira plus le besoin des raffinements harmoniques; les révolutions dont elle donna jadis le signal s'accompliront, hors de chez elle, sans son concours et presqu'à son insu. Et pourtant, c'est toujours en Italie que la musique produit ses plus beaux miracles, c'est là qu'elle électrise les âmes

[1] A Vienne, en 1717.

et fait verser des larmes ; mais ce n'est plus là qu'on assiste au progrès de l'art harmonique. L'Allemagne vient de retentir des accords sévères, énergiques et déjà un peu obscurs des Bach et des Hændel; portons vers elle nos regards. Une vaste invasion s'y prépare, qui bientôt va troubler dans leur sommeil les populations du Midi. Enfin la France elle-même devient aussi à son tour le théâtre d'un mouvement musical. Depuis long-temps la statue de Lulli a été brisée, celle de Rameau qui la remplaça commence même à s'ébranler; les *bouffonistes* en allumant une guerre célèbre ont merveilleusement préparé le terrain; la nation tout entière ne rêve que musique; les esprits sont encore tout bouillants de colère et de passion, et, pour mettre le comble à cette sainte ardeur, un étranger de génie, l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* vient d'arriver à Paris.

Gluck fut comme on sait un prosateur en musique; sa nature rude et puissante le rendait peu sensible aux symétries mélodiques, et à toute cette partie de l'art qu'on peut nommer la versification musicale. D'un autre côté, Gluck était d'un esprit systématique; s'étant laisser endoctriner par Suard et quelques autres écrivains *anti bouffonistes*, il conçut et exécuta avec une inflexible rigueur le projet de faire, en guise de musique, de la déclamation notée. Par complaisance pour ses amis les gens de lettres, il abdiqua toutes les prérogatives du musicien, et se mit humblement à la suite des mots et des syllabes, ne prenant d'autre guide pour former ses mélodies que l'accentuation des paroles. Grâce à son génie et à quelques souvenirs de son long séjour en Italie, il était parfois infidèle à sa propre doctrine, mais ses successeurs adoptèrent littéralement son système, et c'est au nom de Gluck qu'ils ont tenu si long-temps la mélodie exilée de notre première scène lyrique. Quant à

l'harmonie ce fut tout autre chose : Gluck était Allemand, élevé dans son enfance au bruit des accords de Bach et de Hændel, son oreille avait contracté le besoin des effets compliqués et du choc des dissonances : aussi au lieu de mettre humblement l'harmonie au service du drame, il en fit pour ainsi dire un drame à part [1], et lui demanda des effets isolés et indépendants : de là vient que, par son orchestre et ses chœurs, il fit faire de si grands progrès à l'art musical. Ce fut un vrai prodige que l'influence exercée par lui sur le talent des instrumentistes, et en général sur l'exécution théâtrale. Gluck en arrivant à Paris avait trouvé, à l'Académie royale de musique, l'orchestre le plus pitoyable de l'Europe ; des violons qui jouaient avec des gants en hiver, et qui ne marchaient en mesure qu'au bruit du lourd bâton si fatal à Lulli [2] ; sur le théâtre, des chanteurs qui ne pouvaient pas donner trois sons de suite sans faire un *martellement* ou une *cadence perlée*, et des choristes qui criaient comme les aveugles des rues. Gluck, aussi courageux que le fut il y a deux ans Rossini, attaqua de front tous les abus

[1] Lorsqu'Oreste, dans *Iphigénie en Tauride*, déclame ces mots : *Le calme rentre dans mon âme*, l'accompagnement est sombre et tumultueux. On reprochait à Gluck ce contre-sens : « N'écoutez pas Oreste, » s'écria-t-il en colère, « s'il dit qu'il est calme, il ment. » Depuis Gluck, ou plutôt depuis Galuppi, l'orchestre remplit toujours à peu près le même rôle que le coryphée chez les anciens, il fait des *à-parte* continuels pour le spectateur.

[2] Lulli ne sachant comment donner le sentiment de la mesure aux violons de Louis XIV, s'était armé d'un bâton haut de six pieds dont il frappait rudement le plancher. Mais un jour, au lieu du plancher, ce fut son pied qu'il frappa, et le coup fut si violent que le pauvre Lulli en mourut.

et entreprit une réforme générale. Les répétitions d'*Iphigénie* durèrent près d'un an ; mais au bout de cette longue épreuve tout était changé; les chanteurs avaient posé leur voix, les choristes avaient adouci leur tonnerre, et les violons non seulement allaient en mesure, mais commencaient à *démancher* sans trop d'efforts ni de contorsions. Une fois l'élan donné, la rapidité des progrès devint extraordinaire; en peu d'années nous eûmes une belle école de violon. L'exemple de Viotti eut bientôt formé le talent des Bertheaume, des Gervais, des Fodor. La flûte, le cor, le hautbois eurent aussi leurs virtuoses; en un mot, la musique instrumentale trouva de ce moment en France, aussi bien qu'en Allemagne, de dignes interprètes; rien ne s'opposait plus dans les deux pays au complet développement de l'harmonie instrumentale, à cette vaste complication que le génie de Durante avait rêvée dès le commencement du siècle et que le génie de Haydn allait réaliser.

La querelle des *gluckistes* et des *piccinistes* ne faisait que de s'éteindre; pour la seconde fois en trente années on avait répandu des flots d'encre et quelques gouttes de sang en l'honneur de la musique, et la victoire long-temps douteuse était restée, comme on devait s'y attendre, à l'homme de génie, lorsqu'on s'avisa de faire entendre à Paris un des chefs-d'œuvre de Haydn[1]. L'indignation fut générale; tous les partis se donnèrent la main pour crier à la barbarie; il y eut des femmes que l'âpreté des nouvelles dissonances fit trouver mal, et les plus déterminés gluckistes se bouchèrent les oreilles. En effet le saut était

[1] Il y avait peut-être trente ans qu'Haydn écrivait, mais sa musique, composée pour la petite cour du prince Esterhazy, était à peine connue, même en Allemagne, avant 1780.

brusque et la transition peu préparée : la digue du Nord venait de se rompre tout d'un coup, et toute cette harmonie qui depuis un demi-siècle s'entassait dans les têtes allemandes, Haydn l'avait laissée se répandre à profusion dans ses accords hardis et éclatants. Néanmoins on s'accoutuma bientôt à ces nouveautés extraordinaires, on commençait même à en découvrir le charme, lorsqu'un homme d'un génie encore plus riche et plus puissant que Haydn vint exciter un redoublement de surprise, non pas seulement par un système d'instrumentation prodigieusement perfectionné, et par un surcroît de luxe dans les accompagnements, mais par une conception toute nouvelle de la musique théâtrale et par une application jusqu'alors inconnue des ressources de l'harmonie aux effets dramatiques, cet homme de génie ou plutôt ce Dieu de la musique, est-il besoin de le nommer ! c'est Mozart.

Nous ne saurions faire à Mozart qu'un seul reproche, c'est d'être venu trop tôt ; un demi-siècle plus tard, il eût trouvé le monde musical préparé à le recevoir ; il n'eût pas eu la douleur de voir son génie presque méconnu ; et la musique n'eût pas été si brusquement précipitée vers les dernières limites de son développement. Que n'a-t-elle pu suivre tranquillement son cours ! que n'a-t-elle épuisé moins rapidement ses ressources ! nous n'en serions pas aujourd'hui à chercher des expédients pour la rajeunir. Mais les révolutions, quoiqu'on nous peigne leur croissance comme fatale et régulière, sont souvent exposées à mûrir ainsi avant le temps ; il suffit pour cela d'un de ces hommes dont le génie précoce ne peut se dispenser de faire en quelques années l'ouvrage de tout un siècle, sous la triste condition de n'être point compris ; tel fut Mozart. Toutefois, comme ce talent profond et passionné avait

aussi le don de répandre à pleines mains sur sa musique des chants légers, gracieux et faciles à sentir, il eut la consolation d'être admiré quelquefois; mais personne ne lui sut gré de ses prodigieuses beautés dramatiques, ni de ses innovations en harmonie; personne, si ce n'est Haydn, ne le comprit tout entier. Même en 1812, vingt ans après sa mort, l'Allemagne seule commençait à célébrer dignement sa gloire; encore le sentiment patriotique avait-il quelque part dans cette admiration; quant à la France, elle professait pour son talent un grand respect de convention; mais l'Italie, dont les sensations obéissent moins docilement à la bienséance, avouait franchement que *don Giovanni* était pour elle un grimoire inintelligible. Attachée de cœur au culte de la mélodie depuis Gallupi et son école, ne connaissant que par de timides reflets, pour ainsi dire, les progrès récents de l'harmonie, comment eût-elle compris Mozart? Il lui parlait une langue inconnue.

Toutefois le secret de cette langue n'avait pas échappé à tous les Italiens: un jeune homme s'élevait alors, qui, par un hasard digne de remarque, avait vu le jour l'année même de la mort de Mozart, et qui, quoique bien jeune encore, était déjà familier avec les beautés les plus cachées de sa musique. En vain quelques chants gracieux, quelques motifs d'une coupe originale et d'une mélodie suave semblaient-ils annoncer dans ce talent naissant le modeste successeur des Paësiello et des Cimarosa; Rossini eut à peine entrevu l'état de la musique en Europe, qu'il sentit qu'il fallait répudier l'héritage de ces vieux cygnes d'Ausonie, et que pour jeter quelque éclat, il n'y avait qu'un parti à suivre, c'était de se faire le Mozart de l'Italie. En effet, même parmi ses concitoyens, cette route nouvelle ne pouvait tarder à devenir celle du succès. L'amour de la mélodie

toute pure commençait à se changer en tradition, en préjugé classique; la nouvelle génération surtout montrait déjà quelque penchant à des goûts plus raffinés : dix ans de guerre, le roulement du tambour, le mugissement du canon avaient préparé les oreilles italiennes aux secousses de l'harmonie; il ne s'agissait donc que d'oser achever une révolution qui s'ébauchait déjà d'elle-même. Mais comment s'y prendre! Comment substituer sans danger, à une potion douce et calmante, un spiritueux si actif et si violent? Tout autre que Rossini eût commencé par de petites doses, eût employé les expériences mitigées, les essais, les tâtonnements. En exploitant Mozart avec cette discrétion on pouvait faire durer le plaisir et se ménager de la gloire soixante ans durant; mais les hommes de génie ont moins de patience et plus d'ambition : leur allure est plus vive et plus périlleuse. Pour Rossini, il n'y avait qu'un moyen de se faire l'interprète de Mozart, c'était d'aller plus loin que lui. Mozart avait franchi vingt intermédiaires au moins, qui, dans l'ordre régulier des choses, seraient venus prendre place entre ses prédécesseurs et lui; Rossini, d'un saut plus audacieux, en franchit encore vingt autres. Il procède à la Napoléon; par lui, tous les instruments disponibles sont levés en masse, même ceux qui n'avaient jusque-là figuré que dans les régiments; et, à la tête du plus grand front de bataille qui eût encore paru, il vole de victoire en victoire. On s'étonnera peut-être que cette témérité ait si bien réussi; et, en effet, puisque Mozart tout seul était à peine compris, comment celui qui se faisait deux fois Mozart était-il plus heureux? Un mot va l'expliquer.

Il est deux sortes d'artistes, et par conséquent deux sortes de musiciens; les uns dédaigneux du succès et désireux seulement de leur propre estime, les autres courti-

sans du public et soigneux avant tout de réussir; or, Mozart est peut-être un des hommes les plus dédaigneux qui aient existé. Quand un de ses chefs-d'œuvre était accueilli froidement, il s'enfermait dans sa chambre avec quelques musiciens, faisait exécuter sa partition pour lui seul, et, s'il en était content, il ne lui en fallait pas davantage, il s'en allait tout consolé. Avec de telles dispositions est-il bien étonnant qu'on ne soit que rarement applaudi? Rossini, au contraire, n'a jamais été homme à faire ainsi de la musique pour lui-même. Les yeux fixés sur son public, il a constamment étudié ses goûts, obéi à ses impressions. C'est au public seul qu'il a dédié toutes les inspirations de son génie, aussi l'a-t-on vu toujours sacrifier gaiement celles qui n'avaient pas le bonheur de plaire, et donner toute son affection à celles qui avaient réussi. Ajoutez qu'une des grandes séductions de sa mnsiqne, c'est d'être toujours claire; il a beau compliquer outre mesure son harmonie, ses idées restent nettes, son dessein arrêté, vous le comprenez toujours, c'est le style de Voltaire : tandis que Mozart, comme toutes les imaginations rêveuses, manque quelquefois de clarté; il aime à enveloper ses pensées d'un demi-jour qui n'est pas transparent pour tout le monde, et qui, surtout, au premier coup d'œil, peut faire l'effet de l'obscurité. Enfin la plupart des beautés de Mozart demeurent inaperçues, parce qu'elles ne se reproduisent pas assez souvent, et qu'elles s'effacent les unes les autres à mesure qu'elles passent devant l'oreille. Sans autre guide qu'une imagination toujours mobile, sans arrière-pensée de succès, n'écrivant que pour lui-même, Mozart n'a jamais songé à se répéter. De là, dans sa musique, une variété sans fin qui fait les délices de ceux qui en savent le secret, mais qui passe d'abord pour du vague et de la confusion.

Est-il besoin de dire que Rossini n'était pas exposé à pareil écueil ? Il n'y a qu'un Allemand qui puisse être assez dupe pour dépenser son génie en pure perte ; et d'ailleurs Rossini, avec son instinct des moyens de succès, savait combien une phrase musicale gagne à être répétée. Quelque claire qu'elle soit, jamais elle ne pénètre du premier coup jusqu'à l'âme; avant de la lui transmettre, il faut que l'oreille s'y façonne et s'y habitue : c'est le défaut de cet organe capricieux. Aussi, remarquez comme Rossini, chaque fois qu'il nous voit sourire seulement à une de ses inventions, nous la reproduit sous toutes les faces, jusqu'à ce que nous en soyons pénétrés et que nous finissions par en prendre le besoin, la passion, la fureur. De là cette prodigalité de crescendo, de triolets, de mouvements ternaires, de modulations à la médiante, d'accompagnements plaqués. S'il n'eût employé ces effets qu'une fois ou deux, quelques personnes les eussent trouvés charmants, mais la masse du public ne les eût seulement pas aperçus ; au lieu que par le fréquent usage qu'il en a fait, il a forcé tout le monde à lui en savoir gré. Aussi n'a-t-il jamais manqué à cette règle de conduite, jamais il n'a eu une inspiration heureuse sans la systématiser aussitôt, sans la convertir, pour ainsi dire, en une recette infaillible pour plaire et être applaudi.

On doit voir maintenant pourquoi Rossini, tout en étant plus compliqué, plus bruyant que Mozart, a cependant été plus heureux, c'est-à-dire mieux compris. On conçoit aussi comment ses détracteurs ont jusqu'à un certain point le droit de lui reprocher de faire sa musique avec des moyens matériels et des procédés routiniers. Par malheur pour l'accusation, les accusateurs se sont avisés de faire aussi leur musique avec les mêmes moyens et ils n'ont produit

que de pitoyables rapsodies ; ce qui semblerait prouver qu'outre les moyens matériels, leur dangereux rival emploie encore quelque chose qui leur manque, c'est-à-dire du talent et de l'invention. De ce que l'usage systématique de certains effets a été pour Rossini l'occasion de ses succès, il ne s'ensuit pas qu'il n'y ait autre chose dans sa musique, et que ce soit-là l'unique source de ses beautés. De ce qu'il a plus de savoir-faire que Mozart, il n'en faut pas conclure qu'il a moins de génie. Ce n'est pas ici le lieu d'un parallèle entre ces deux talents si beaux et si différents, parallèle qui serait sans intérêt pour l'art et qui ne saurait tirer d'indécision ceux qui auraient envie de décerner la palme à l'un plutôt qu'à l'autre; nous ne les considérons ici que par rapport à la part qu'ils ont prise au complément de la progression harmonique, ou, si l'on veut, pour le rôle qu'ils ont été appelés à jouer dans le drame dont l'histoire de la musique moderne fait le sujet.

Or, une chose est incontestable, c'est que Rossini a mis en pratique une instrumentation plus travaillée et surtout plus massive que celle de Mozart[1] ; qu'il a fait un

[1] Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur l'instrumentation du *Siége de Corinthe* et sur celle de *Don Giovanni*. Voici le nombre des parties dans l'ouverture du *Siége de Corinthe* (tonique, *ut* majeur):

2 flûtes, 1 petite flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si*, 2 cors en *fa*, 2 cors en *sol*, 2 trompettes en *ut*, 2 bassons, 3 trombones, ophicléide, timbales en *ut*, grosse caisse, cymbales, triangle, 2 violons, alto, violoncelles, contre-basse. Total: 28 parties.

Voici maintenant comment est composé l'orchestre de l'ouverture de *Don Giovanni* (tonique, *ré* mineur):

2 violons, alto, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *la*, 2 bassons, 2 cors en *ré*, 2 trompettes, timbales, basse. Total : 17 parties.

usage plus fréquent des chœurs et des grands ensembles de voix, que ses dissonnances sont encore plus heurtées, et qu'il les multiplie davantage ; en un mot qu'il a dépassé de beaucoup la limite où s'était arrêté son illustre devancier, si bien qu'il lui a servi pour ainsi dire de commentaire, et que même en Italie, où naguère Mozart semblait ne pouvoir pas être compris d'un siècle, on commence depuis dix ans à le trouver trop simple.

Or, pour aborder enfin la question fondamentale que nous avons fait entrevoir en commençant, que va devenir la musique en sortant des mains de ces deux colosses? Où l'ont-ils conduite avec leurs pas de géants! Quelles ressources lui ont-ils laissées? peut-il maintenant naître un homme qui soit à Rossini ce que Rossini a été à Mozart? Est-ce toujours sur l'ancienne route de la progression harmonique qu'il faut chercher de nouveaux moyens d'effet? Non ; quelque périlleuses que soient les prophéties, nous osons affirmer que l'avenir de la musique n'est plus là. En vain tenterait-on d'outrepasser Rossini, il n'y a physiquement plus moyen, et Rossini lui-même, s'il recommençait sa carrière, serait forcé de se contenter du bruit que l'on fait aujourd'hui. En effet, est-il un seul instrument de cuivre ou de bois, à vent ou à cordes, qui ne contribue pour sa bonne part à l'harmonie de l'orchestre actuel? Bien entendu que nous ne parlons que des instruments tant soit peu perfectionnés ; car nous ne pensons pas qu'on se fie pour nos jouissances futures sur la corne à bouquin ou la flûte à l'oignon. Quant à espérer qu'on inventera de nouveaux instruments, c'est une pure chimère sur laquelle il serait fou de compter. On peut en dire autant de l'idée de changer la qualité de ceux qui existent et de les rendre plus sonores en augmentant leurs proportions. D'ailleurs il est

un obstacle plus grand devant lequel toutes ces tentatives viendraient échouer, c'est notre sensibilité auditive qui est hors d'état de supporter des assauts plus violents que ceux qu'on lui livre maintenant : quelle que pût être l'influence de l'habitude, nous doutons qu'elle triomphât du mal de tête et des douleurs d'oreille. Ceux même qui ne sont pas novices en fait de musique bruyante, ceux qui assistent tous les jours à la *Semiramide*, à *Moïse*, au *Siége de Corinthe*, conviennent qu'ils ne sauraient supporter le moindre surcroît de bruit, et qu'à la trentième représentation, aussi bien que le premier jour, ils sont à tout moment sur le point de sentir leur plaisir se changer en fatigue.

D'après cet effrayant tableau, un seul parti semble s'offrir, c'est de rétrograder et de se lancer dans la contre-révolution. Mais il est encore plus difficile qu'on ne pense d'aller à reculons ; et même, si nous avons bien présent à nos yeux le spectacle des dix siècles que nous venons de parcourir, toute réaction complète doit nous paraître impossible. Par réaction complète nous entendrions un second mouvement de progression, inverse du premier, qui aurait pour effet de ramener graduellement l'harmonie de sa complication actuelle à sa simplicité primitive. C'est un fait d'expérience qu'il ne saurait y avoir progression du composé au simple ; jamais l'humanité dans ses développements ne procédera par voie de soustraction ; jamais les peuples qui ont fait usage de la poudre à canon n'en reviendront à l'arme blanche. On peut donc défier l'avenir musical d'élaguer indéfiniment l'orchestre, d'en expulser tous les instruments un à un comme ils y sont entrés, pour revenir en dernier lieu au quatuor de Pergolèse, puis aux diaphonies du moyen âge. L'harmonie, au point où nous

la voyons parvenue, est destinée nécessairement à prendre son niveau. Toutefois, comme jamais rien ne reste stationnaire en ce monde, surtout dans le monde des sensations, il y aura des boutades de simplicité, des demi-réactions qui seront suivies de mouvements contraires; on verra se succéder des oscillations plus ou moins fréquentes. La musique, en un mot, sera désormais soumise à ces petites agitations périodiques qui, depuis deux ou trois siècles, se manifestent chez tous les autres arts. Jusqu'à ce jour elle n'avait pas achevé sa croissance, elle n'était pas formée : de là sa marche uniforme et continue vers la complication. Maintenant qu'elle est au bout du voyage, elle va se trouver soumise à de nouvelles lois. Il en a été de même de la peinture; elle aussi jusqu'à ce que le clair-obscur fût inventé et complétement perfectionné par les écoles coloristes, elle aussi a suivi un mouvement régulièrement progressif, elle allait du dessin à la couleur; mais une fois parvenue à l'accomplissement de sa destinée, vous la voyez alternativement aller et venir de la couleur au dessin, du dessin à la couleur, sans toutefois dépasser jamais certaines limites, sans se permettre de rétrograder trop loin. Ainsi, même aujourd'hui, où nous assistons à une de ses réactions les plus exagérées, personne n'a osé ressusciter Cimabue ou le Giotto; ceux mêmes qui s'étaient aventurés à remonter jusqu'aux environs du Pérugin ont eu peur de leur audace et sont bien vite revenus au Titien ou au Corrége.

Il en sera de même en musique. Quiconque ferait du Paësiello aujourd'hui pourrait peut-être réussir, mais si son successeur s'avisait de faire du Pergolèse, à coup sûr il serait sifflé ou endormirait son monde. Si donc nous abandonnons Rossini, on peut être certain que ce ne sera pas pour toujours. Mais il faut absolument l'abandonner :

autant la réaction générale contre l'harmonie est impraticable, autant la réaction partielle, la réaction contre Rossini est urgente et désirable. Voyez ce qu'on gagne à l'imiter; écoutez les Paccini, les Vaccaï, les Carafa, les Mercadante même, tous gens d'esprit et de talent, mais qui ont eu la déplorable idée de nous donner servilement des contre-épreuves du grand maître. Rossini, en systématisant, comme nous l'avons dit, toutes ses inspirations, en les répétant à satiété, a lui-même frappé de stérilité le champ de ses découvertes. On n'y trouve pas même de quoi glaner. Jamais homme n'a été aussi impitoyable pour la race des imitateurs. On dirait qu'il s'est fait prodigue tout exprès pour tromper ses héritiers; c'est un de ces génies que la fable nous peint effeuillant les fleurs à mesure qu'elles naissent dans leurs mains.

Mais s'il faut absolument ne plus imiter Rossini, que doit-on faire pour réussir après lui? La première condition est de lui être pour le moins égal en talent, car la tâche est malaisée. Innover n'est jamais facile; mais innover dans le simple; faire plus avec moins, ce n'est pas à coup sûr l'œuvre d'un effort vulgaire; nous l'avouons, la perspective est décourageante.

Deux choses sont à changer, le système de l'orchestre et le système du chant. Quant à l'orchestre, il ne faut pas songer à le dégarnir; seulement on devra laisser en repos le plus souvent possible les instruments de cuivre et tous les faiseurs de tapage, éclaircir les accompagnements des récitatifs, souvent même les rendre tout à fait insignifiants et les réduire au simple quatuor d'instruments à cordes; faire un usage plus fréquent de ces morceaux sans accompagnements qui reposent si agréablement l'oreille et font valoir les effets qui leur succèdent, en un mot introduire

continuellement dans l'instrumentation de la variété et des contrastes, voilà le moyen de la rajeunir et de lui donner ce piquant, cet attrait de nouveauté qu'elle ne peut plus trouver dans un accroissement de complication. La variété, c'est là désormais la mine qu'il faut exploiter. Ce qui est si fatigant dans l'orchestre des imitateurs de Rossini, c'est qu'ils ne nous font pas grâce un seul instant de tous leurs moyens d'effet; s'imaginant que les beautés de leur modèle ne proviennent que de cette source, ils auraient garde d'écrire deux mesures seulement sans y recourir : faut-il accompagner la plus simple romance, ils vous mettent en campagne les cors, les bassons, les trompettes, les timbales, le triangle et la grosse caisse. Cette manière de toujours marcher par masse est non-seulement assourdissante, mais d'une détestable monotonie. On voudrait à tout moment mettre en déroute ce bataillon compacte; on voudrait entendre séparément tantôt les corps, tantôt les flûtes, tantôt les violoncelles, et se réserver de les faire tonner tous à la fois quand viendraient les coups de théâtre et les grandes explosions dramatiques. Ne pourrait-on donc adopter, au moins dans quelques parties d'un opéra, le mode d'instrumentation qu'avait inventé Claude Monteverde, dans son *Orfeo,* il y a deux cent vingt ans? Cette distribution des instruments en petits groupes, ces associations combinées d'après la diverse qualité de leur son ne pourraient manquer d'être de l'effet le plus agréable : et quant à la possibilité de réaliser cette innovation, en vain objecterait-on quelques difficultés pratiques, elles peuvent être levées sans peine ; du moins nous nous en fions sur ce point à l'autorité d'un savant théoricien, le rédacteur de la *Revue musicale.* Si une fois on arrivait à cette dispersion momentanée des forces de l'orchestre, vous les

verriez, chaque fois qu'elles se réuniraient, recouvrer cette facilité de séduction, cette puissance d'entraînement, qu'elles ne commencent à perdre aujourd'hui que parce qu'on s'obstine à ne jamais nous les montrer séparées.

Maintenant si nous passons sur le théâtre, nous allons avoir à demander une réforme bien plus générale. Airs, cavatines, duos, trios, quatuors, finales, tout a été mis en formules par Rossini : pour chaque genre de morceau, il s'est fait des types arrêtés et systématiques, des espèces de moules, d'où lui seul a le secret de faire sortir de la vie et de la variété, mais qui, dans les mains de ses successeurs, ne produisent que de froides et monotones momies. Ces moules, il faut les briser; il faut en revenir de temps en temps au dialogue dans les duos, essayer même quelquefois de la vieille et bonne fugue, il faut que tous les morceaux d'ensemble ne soient pas des canons, que tous les airs ne soient pas accompagnés de chœurs, que sais-je enfin! il faut trouver de nouvelles formes. Ce n'est ici qu'une affaire de variété de dessin; en fait d'innovation de cette sorte, il suffit qu'un homme ait quelque génie pour n'être pas embarrassé. Mais viendra-t-il, cet homme de génie? Où trouver celui qui s'affranchira des formules de Rossini? Nous en savons bien un qui pourrait accomplir cette tâche : c'est Rossini lui-même. Pendant que nous dissertons sur l'avenir de la musique, pendant que nous cherchons des remèdes pour détourner la maladie de langueur qui la menace, peut-être l'homme qui l'a mise en péril est-il tout prêt à venir à son secours. Peut-être, grâce à quelques ressources inconnues de ce fécond génie, sommes-nous à la veille de célébrer l'aurore d'une nouvelle musique qui viendra déjouer toutes les prévisions de la critique, tout l'orgueil du raisonnement. Gardons

nous donc de nous compromettre plus long-temps par nos imprudents pronostics, et, avant de donner de nouveaux conseils aux futurs novateurs, attendons du moins que l'auteur de *Moïse* ait achevé le *Guillaume Tell.*

LE COMTE ORY.

Septembre 1828.

Après une première représentation froide et presque dédaigneuse, le Comte Ory commence à exciter d'unanimes applaudissements. On peut être rassuré sur le sort de cette délicieuse musique. Chaque jour ne fera qu'ajouter à sa fortune.

Il ne faut pas trop en vouloir à notre public de s'être d'abord mépris. Rien n'est plus difficile que de comprendre entièrement, la première fois qu'on l'entend, la musique de M. Rossini, surtout la musique qu'il écrit aujourd'hui sur des paroles françaises. Ce n'est pas qu'il y ait dans son harmonie un redoublement de complication, ce n'est pas qu'il affecte dans ses formes mélodiques la bizarrerie, l'obscurité, le germanisme; au contraire, pour ce qui est de la partie pour ainsi dire matérielle de son art, il ne paraît aspirer à aucun changement notable; ce n'est pas là qu'il cherche ses nouveaux moyens d'effet, mais bien plutôt dans une traduction délicate et

scrupuleuse des moindres situations dramatiques. Cela seul semble l'intéresser et le préoccuper aujourd'hui, parce que cela seul est nouveau pour lui. Il est bien moins attentif à trouver des idées musicales, des *motifs* nouveaux, qu'à répandre dans ses morceaux une foule de pensées ingénieuses, d'intentions fines, de traits spirituels. Au lieu de peindre à grands coups de brosse comme par le passé, il a pris un léger pinceau et se complaît dans les détails : tout est fini, tout est soigné; cette langue étrangère avec laquelle il est en lutte le tient constamment en éveil ; tout ce qu'elle dit, il veut le dire aussi et avec plus d'esprit qu'elle. De là nécessairement une nouvelle forme, une nouvelle coupe de morceaux : son ancien patron symétrique et régulier ne saurait se prêter à tous les caprices du dialogue. Aussi, passez en revue les morceaux du *Comte Ory* composés entièrement à neuf, vous les trouverez tous jetés dans un moule dont l'auteur n'a point encore fait usage. L'air du Gouverneur commence par un *andante* sérieux et solennel; après cet *andante* on passe à un mouvement plus vif et plus léger, et puis une transition vous ramène à l'*andante;* vient ensuite un second mouvement vif, et enfin en guise de conclusion l'*andante* revient une troisième fois et termine l'air. Cette forme est celle des anciens airs français. On a blâmé M. Rossini de l'avoir employée. Il est certain que, musicalement parlant, elle n'est pas celle qu'on devrait préférer; il vaut mieux en général finir par un coup de fouet, comme on dit, c'est-à-dire par une *stretta* rapide et entraînante. Mais ce n'est certainement pas sans intention que M. Rossini a renoncé dans cette circonstance à ses formes accoutumées : il a voulu se conformer au caractère du personnage : il avait à peindre un vieux pédant

rabâcheur, il lui a fait répéter trois fois le même refrain; et si ce refrain était mieux dit, sa répétition que l'on blâme, provoquerait certainement le rire de l'auditoire. Voyez maintenant le duo entre le comte et Isolier; la distribution des parties en est toute nouvelle: ce n'est plus ce balancement exact, cette symétrie parfaite qu'on retrouve depuis quinze ans dans tous les *duos* italiens, écrits uniquement pour des chanteurs qu'on a peur de rendre jaloux. Là il ne faut pas qu'une partie soit plus brillante que l'autre; on les met pour ainsi dire dans les deux plateaux d'une balance, de manière à leur donner un nombre parfaitement égal de notes et de traits. Ici, au contraire, Isolier en dit beaucoup plus long que le comte: ils suivent chacun un chemin différent; enfin nous ne trouvons pas l'inévitable *andante* à deux voix; les conventions musicales sont mises de côté, c'est la situation dramatique qui a le pas, c'est elle qui a réglé la forme de ce duo. J'en dis autant de l'introduction du second acte et surtout du charmant et admirable *trio* de la mystification nocturne. S'il était possible d'analyser une chose aussi fugitive que la musique, nous aurions un traité tout entier à composer sur ce petit chef-d'œuvre. Il n'y a pas une note qui ne mérite qu'on la signale, car il n'y en a pas une qui n'ait un sens, pas une qui ne parle à l'esprit ou qui ne porte à l'âme une sensation délicieuse. C'est vraiment un *trio*, car les trois parties concertent, au lieu de débiter chacune des tirades; elles s'enchaînent, s'enlacent, puis se développent, se déroulent pour ainsi dire comme un tissu moelleux et d'un toucher délicat. Quelle variété de motifs! quelle suavité de mélodie! quelle sobriété, quelle discrétion dans les accompagnements! Et quand vous sortez des effets concertants pour entrer dans le dialogue,

que d'esprit ! quelle justesse de prosodie ! quelle nouveauté d'intonations !

Qu'on l'avoue donc, il y a du *nouveau*, et beaucoup de nouveau, dans la musique que fait aujourd'hui M. Rossini ; mais ce sont des innovations qui ne se révèlent pas à tous les yeux, ni surtout au premier coup d'œil. Ainsi nous pouvons prédire que le sort du *Guillaume Tell* sera le même que celui du *Comte Ory*, à moins qu'on y trouve à profusion de ces grands effets électriques qui n'ont pas besoin de commentaire, parce qu'ils parlent plutôt aux sens qu'à l'intelligence, tels que le chœur des buveurs. Mais tout ce qui sera composé dans ce genre que nous appelons le nouveau système, le système français de M. Rossini, c'est-à-dire avec une recherche savante des effets dramatiques, on ne le comprendra ni le premier ni le second jour. On débutera par la froideur et l'indifférence ; mais l'admiration viendra ensuite, et l'on finira par tomber dans l'enthousiasme à force de réflexion.

M. Rossini est entré depuis deux ans dans une nouvelle carrière ; nous souhaitons, pour nos plaisirs et pour le bien de l'art musical en France, qu'il se plaise encore longtemps à la parcourir. Mais il est un autre vœu que nous ne pouvons nous empêcher de former, c'est que, lorsqu'il n'y trouvera plus d'attrait, lorsqu'il sera las des hémistiches de MM. Scribe et de Jouy, comme il l'est aujourd'hui des mots *felicità, amor tyranno, barbara sorte, crudel martiro*, et autres fleurs poétiques de son pays, lorsque l'envie lui prendra enfin de déposer sa *lyre française*, il n'oublie pas qu'une troisième carrière peut encore s'ouvrir devant lui. Nous le disons bien bas, car c'est peu national, mais malgré les beautés sans nombre que M. Rossini répand dans ses partitions françaises, malgré l'excel-

lence de quelques-uns des chanteurs de l'Opéra, malgré cet ensemble admirable et qui n'a peut-être pas d'exemple même en Italie, ce n'est pas encore à l'Opéra qu'il faut placer, selon nous, le véritable sanctuaire musical. Notre malheureuse langue, avec ses sons sourds et sans accent, est toujours là comme un voile prosaïque qui absorbe et éteint les plus vives couleurs. Puisse donc M. Rossini, après s'être retrempé pour ainsi dire dans sa lutte avec notre langue, retourner avec délices à sa langue maternelle. Il est vrai que la tâche ne serait pas très-facile, car il ne s'agirait pas moins que de faire un nouveau *Tancredi*, c'est-à-dire une nouvelle révolution musicale, révolution complète et de fond en comble. Maintenant M. Rossini se contente de rajeunir ses idées sur le patron français; il se modifie plutôt qu'il ne se renouvelle; il n'innove que dans son style: il change de costume, et non de figure. Là, au contraire, il faudrait se refaire à neuf de la tête aux pieds, donner le signal de la réaction contre soi-même, porter le premier coup à ses propres ouvrages, immoler ses enfants, voire même se *suicider*, mais à la façon du phénix, c'est-à-dire pour renaître avec plus de gloire.

Qu'en dit M. Rossini? J'ai grand'peur qu'il ne trouve la proposition presque impertinente. Mais qu'il y songe: les fastes de la peinture parlent bien de peintres qui ont changé totalement leur manière, mais l'histoire de la musique n'offre rien de semblable. Ne serait-il pas beau d'en donner le premier exemple? Quand on n'a que trente-six ans et un tel génie, en vérité on ne doit pas souffrir d'avoir un autre successeur que soi-même.

PEINTURE.

PEINTURE.

EUSTACHE LE SUEUR.

Eustache Le Sueur naquit à Paris en 1617. Son père était originaire de Montdidier en Picardie ; sculpteur assez médiocre, il avait encore moins de fortune que de talent, mais il sut reconnaître de bonne heure les dispositions de son fils pour le dessin. Ne se sentant pas de force à lui servir de guide, il se hasarda à le conduire chez le peintre alors à la mode, le peintre tout-puissant, le premier peintre du roi, Simon Vouet. En voyant les essais du jeune Le Sueur, Vouet consentit à le recevoir dans son école.

Vers la même époque, un autre enfant, moins âgé de deux ans, fils aussi d'un pauvre sculpteur, était introduit dans l'atelier de Vouet; il se nommait Charles Lebrun. Mais, comme si la destinée de ces deux hommes n'eût pas voulu se démentir un seul jour, tandis que Le Sueur était admis par grâce et presque par charité, Lebrun se voyait reçu avec empressement et déférence. Un puissant personnage, le chancelier Séguier, lui avait ouvert la porte, et s'engageait à le protéger de sa bourse et de sa faveur.

Dans ce même atelier, où, avec un empressement jusque-là sans exemple en France, une foule de personnes de toutes conditions venaient s'initier à l'art de la peinture, on remarquait un jeune homme de Troyes en Champagne, nommé Pierre Mignard, qui touchait alors à sa vingtième année, et possédait déjà un pinceau si facile et un si grand don d'imitation, que son maître signait parfois ses tableaux sans scrupule. Vouet, qui aimait l'argent, et qui voulait profiter de sa vogue, avait pris son élève en extrême affection; il se proposait même d'en faire son gendre; mais le jeune peintre, comme tous ceux de ses camarades qui se vouaient sérieusement à leur art, était atteint d'une passion irrésistible qui ne lui permettait pas de faire un long bail avec son maître et avec Paris.

L'Italie, visiter l'Italie, telle était l'idée fixe qui possédait alors nos jeunes artistes français. Pendant long-temps c'étaient les peintres italiens qui étaient venus chez nous par colonies : les nôtres alors étaient peu voyageurs, et ne franchissaient les monts qu'à de rares intervalles. Mais depuis la fin des troubles, depuis la rentrée du roi Henri dans Paris, et surtout depuis son mariage, les rôles étaient changés, et c'étaient nos artistes qui se précipitaient sur l'Italie. La beauté de ses chefs-d'œuvre, qui durant le

siècle précédent n'avait pas été universellement comprise en France, avait fini par devenir tellement incontestée, leur renommée était tellement retentissante, que le public ne reconnaissait plus pour peintres que ceux qui revenaient de ce pays-là, et que les jeunes gens couraient y chercher leur brevet de maîtrise, leur baptême d'artistes, et je ne sais quelles recettes merveilleuses pour avoir du génie. Deux sortes d'émigrations étaient alors également nécessaires : les nouvelles Indes pour qui voulait faire fortune, l'Italie pour qui voulait se faire un renom dans les arts.

Aussi, quelque grande que fût la célébrité de Vouet, quel que fût son crédit auprès de Louis XIII, qui prenait de ses leçons quatre fois la semaine, cette fièvre de voyages faisait de continuels ravages dans son atelier. Malgré ses instances pour retenir les plus habiles, chaque année lui enlevait un certain nombre de ses bons élèves. Ce fut bientôt le tour de Pierre Mignard. Il alla rejoindre son ami Dufresnoy parti deux ans auparavant; et quelques années plus tard Lebrun, auquel le chancelier Séguier assurait, outre les frais du voyage, une pension pendant six années, se mit aussi à faire ses préparatifs de départ.

Quant à Le Sueur, lui qui n'avait ni argent ni patron, il restait à Paris, et voyait, le cœur gros, ses camarades entreprendre l'un après l'autre ce doux pèlerinage.

Il ne savait pas que c'était sa bonne étoile qui le retenait loin de cette Italie si belle, mais si dangereuse. Sans doute il perdait l'occasion de fortes et savantes études; mais que de piéges, que de contagieux exemples n'évitait-il pas ! Aurait-il su, comme le Poussin en fut seul capable, résister aux séductions du présent pour ne lier commerce qu'avec l'austère pureté du passé ? Son âme tendre était-elle trempée pour cette lutte persévérante, pour cet effort

solitaire? N'aurait-il pas cédé? et alors que seraient devenues cette candeur, cette virginité de talent, qui font sa gloire et la nôtre, et qui, par un privilége unique, lui ont fait retrouver dans un âge de décadence quelques-unes de ces inspirations simples et naïves qui n'appartiennent qu'aux plus beaux temps de l'art?

Laissons-le donc se désoler et jeter des regards d'envie sur cette terre qu'il ne verra pas; laissons-le racheter à force de veilles et d'études ce qu'il croit le tort de sa mauvaise fortune; et, pendant qu'il travaille à s'affranchir de l'enseignement qu'il a reçu et à se frayer des voies nouvelles vers un but encore vague dans sa pensée; pendant qu'il se promène en rêvant dans ce cloître des Chartreux où quelques années plus tard il allait s'immortaliser, et où dès-lors il venait étudier la simplicité des draperies et le naturel des expressions, suivons ses condisciples en Italie, et cherchons ce qu'étaient devenus la peinture et les peintres dans cette patrie de Masaccio et de Raphaël; puis nous jetterons un coup d'œil sur la France, et, après avoir indiqué ce qu'avait été chez elle la peinture durant le siècle précédent, ce qu'elle était à l'époque où nous sommes, c'est-à-dire vers 1640, nous serons mieux en état de poursuivre le récit de la vie et des ouvrages de notre jeune artiste, et de l'apprécier avec vérité, lui et ses contemporains.

I.

L'Italie, pendant le XVe siècle, avait mis au monde tant de peintres éminents, qu'une période d'épuisement et de stérilité succéda brusquement à cette exubérante produc-

tion. Dès qu'on a passé les premières années du XVIe siècle on ne voit plus rien germer, tout commence à tomber ou à se flétrir. Regardez après la mort de Corregio, en 1534, ce qu'il restait encore de cette puissante génération dont il était un des plus jeunes représentants. Raphaël n'était plus depuis quatorze ans; Giorgione, Bellini, Fra Bartolomeo, Léonard de Vinci, le Pérugin, André del Sarto, l'avaient précédé ou suivi dans la tombe : de toute cette famille de peintres immortels, il n'y avait de vivants que Michel-Ange et Titien, tous deux âgés d'environ soixante ans, mais destinés, il est vrai, l'un et l'autre, à devenir presque centenaires. Michel-Ange était à la veille de renoncer à la peinture pour se livrer exclusivement aux travaux de Saint-Pierre. C'est en 1541 qu'il termina son *Jugement dernier*, et depuis ce moment il ne toucha plus ses pinceaux. Quant à Titien, il peignit, je crois, jusqu'à sa quatre-vingt-dix-neuvième année; mais, quelque temps après sa soixantième il entreprit ses voyages à Barcelone et en Allemagne, et l'on sait qu'après son retour ses tableaux n'ont plus offert qu'un reflet assez pâle de ses brillantes qualités, et que, semblables aux dernières tragédies de Corneille, ils ne doivent pas figurer dans ses œuvres. On peut donc dire que vers 1540, tous les grands peintres de l'Italie avaient cessé ou de vivre ou de peindre, et, depuis cette époque jusqu'à celle où commence à paraître dans sa maturité une nouvelle génération dont tout à l'heure nous ferons connaître l'origine et le caractère, on voit s'écouler près d'un demi-siècle d'interrègne.

Pendant ce temps la peinture disparut-elle avec les peintres? Tout au contraire, jamais, à aucune époque, les tableaux ne furent aussi nombreux. Chacun de ces grands

hommes venait de former une foule de disciples qui, se répandant sur toute l'Italie, l'eurent bientôt transformée en une vaste manufacture. C'est alors que commence l'histoire des écoles, histoire que les critiques italiens développent avec une admiration si complaisante, mais qui n'est en réalité qu'une affligeante démonstration de l'infirmité de l'art moderne et de l'éphémère fragilité de ses plus beaux triomphes. Ces prétendues écoles, qui auraient dû perpétuer sinon le génie de leurs fondateurs, du moins leurs traditions, leur style, leur esprit, qu'ont-elles fait? En est-il une seule qui soit restée fidèle à son drapeau? A-t-on vu les élèves marcher avec constance et respect sur les traces de leurs maîtres? A défaut de nouveautés originales que l'époque se refusait à produire, a-t-on continué à cultiver parallèlement, et en face les unes des autres, ces méthodes si diverses dont la variété formait un spectacle si beau et si complet? Non; au bout de quelques années les leçons étaient oubliées, les exemples abandonnés; un certain goût banal et conventionnel pénétrait dans tous les ateliers et leur donnait à tous une même physionomie.

A vrai dire, il n'y eut plus dès-lors en Italie ce qu'on peut appeler des écoles, et, quand on emploie ce mot, on lui prête un sens purement géographique. C'est parce qu'un homme est né sur la rive droite du Pô plutôt que sur la gauche, ou bien à une demi-lieue en deçà ou au delà des États de l'Église et de ceux de Florence, qu'on l'incorpore dans l'école vénitienne, dans la romaine ou dans la florentine, sans qu'il y ait la plupart du temps entre sa manière et le style des chefs de ces écoles le moindre trait de ressemblance. Étranges classifications, qui prouvent l'impossibilité où se seraient trouvés les historiens de distin-

guer les uns des autres tous ces peintres du second ordre, s'ils eussent voulu les classer d'après leurs œuvres; ils ont choisi ce qu'il y a chez eux de plus caractéristique, le lieu de leur naissance.

Ainsi, les divins créateurs de la peinture italienne ont à peine cessé de vivre, que leur création s'altère et se décompose; leur noble semence produit des fruits bâtards; tout ce qu'il y avait en eux d'exquis, de céleste, d'immortel, s'évanouit et disparaît avec eux. Le plus pur de tous, celui dont les exemples devaient être sacrés, dont le souvenir devait être un culte, Raphaël, que reste-t-il de son style, de ses leçons, quelques années après sa mort? Son disciple favori, Jules Romain, n'est-il pas immédiatement surpris en flagrant délit d'infidélité et d'oubli? Est-ce l'image de son maître qu'il avait devant les yeux, est-ce à son influence qu'il obéissait, quand il promenait si cavalièrement son pinceau sur les murs des palais de Mantoue? Je ne parle pas de ces tons de chair couleur de brique, de ces teintes noirâtres, de ces ombres outrées, ce sont chez lui de vieilles habitudes; mais pourquoi ces tours de force, ces attitudes tourmentées, ces compositions confuses, ces expressions grimaçantes? Qui pourrait deviner, sauf dans quelques ravissants détails d'ornementation, qu'il y a dix ans cet homme passait sa vie dans la contemplation des types de la plus suave beauté, que l'étude de la nature et de l'antique était sa loi, sa religion? Et les autres élèves bien-aimés, le *Fattore, Perino del Vaga*, ne se hâtent-ils pas aussi de répudier l'héritage du maître? Ne dirait-on pas qu'ils sont pris d'horreur pour tout ce qui ressemble à la grâce et à la beauté? Ne se jettent-ils pas avec passion dans ce genre exagéré et théâtral contre lequel ils devaient être si bien aguerris?

Il est vrai que le maître lui-même, dans les derniers moments de sa trop courte vie, leur avait donné un dangereux exemple. Le doute était entré dans son âme : cette image de la beauté simple et primitive, que jusque-là il avait adorée avec la ferveur d'un croyant, il commençait à la regarder d'un œil presque hérétique. Tout en protestant contre les novateurs, il se lançait, bien qu'avec prudence, dans la voie des innovations. Comment ses successeurs se seraient-ils faits les champions de son style et de ses préceptes, lorsque lui-même avait donné le signal de la désertion ? Et le vieux Léonard, cet austère gardien des traditions du siècle passé, n'avait-il pas aussi, avant de quitter l'Italie, fait quelque petite infidélité à sa propre école ? Son fameux carton de Florence était, dit-on, un chef-d'œuvre; mais était-il exempt d'une certaine exagération, d'un certain désir de faire effet à tout prix? L'entraînement était donc général; les forts comme les faibles, les vieux comme les jeunes, étaient frappés et soumis par je ne sais quelle influence contagieuse, dévorante, irrésistible.

Quelle était cette influence? Il faut oser le dire, c'était celle d'un génie admirable, mais funeste. Depuis le jour où, devenu peintre malgré lui, Michel-Ange avait couvert les voûtes de la chapelle Sixtine de ses gigantesques et splendides peintures, une des créations les plus étonnantes de l'intelligence humaine, il avait jeté le trouble dans tous les esprits; les notions simples du beau avaient été bouleversées; les limites de l'art étaient devenues incertaines, arbitraires, conventionnelles. Les hommes d'un goût sévère sentaient bien que ce n'était pas là de la peinture, mais de la décoration théâtrale; que ce qu'il y avait de vraiment beau, c'étaient les parties qu'on regardait le moins, les tableaux du milieu de la voûte représentant la

création du monde, parce qu'on y lisait une pensée sublime traduite sous des formes aussi simples que grandioses; que, quant à ces grands colosses des deux sexes et à cette multitude de personnages accroupis dans tous les sens, ils attestaient un prodigieux savoir, une étude extraordinaire de la partie musculaire et matérielle de l'homme, mais qu'il n'y avait rien là dont on se sentît touché, pas une figure dont on comprît la pensée, dont on pénétrât les sentiments et les passions, pour laquelle on éprouvât de l'aversion ou de la sympathie; que c'était de l'art d'apparat, d'ostentation, qu'on devait contempler avec étonnement, avec respect, et presque avec effroi, mais qu'il ne fallait pas imiter. Voilà ce qu'on aurait pu dire si l'on eût été de sang-froid; mais l'heure de la critique n'était pas encore venue : la foule était en extase; on s'écriait que la peinture était grandie de cent coudées, que les anciens n'étaient plus que des nains, et que désormais l'art des modernes devait être l'art des géants.

Comment, au bruit de ces applaudissements, à la vue de ces nouveautés étourdissantes, l'esprit d'imitation ne se serait-il pas emparé de tous les assistants? Quel est le peintre qui, en retournant chez lui, eût osé achever ce qu'il avait commencé la veille? Pour lui, tout était mis en question. On eût dit que des régions ignorées, que tout un monde inconnu venait d'être découvert, et chacun semblait se dire que devant cette nouvelle poudre à canon il était impossible de continuer de se battre à l'arme blanche. Les mots de maigreur, de sécheresse, de pauvreté, résonnaient aux oreilles de tous les peintres comme autant d'anathèmes contre leurs doctrines et leurs ouvrages. Le grand goût, le grand style tournait toutes les têtes, et le désir du succès est une si impérieuse passion, que le projet

de se modifier pénétrait même à leur insu dans toutes les consciences d'artiste.

La tentation d'imiter devait être d'autant plus forte que les moyens d'imitation paraissent plus faciles. Quand on se propose pour modèle un chef-d'œuvre de simplicité, d'expression, de sentiment, dont la beauté provient de la précision du trait, de la finesse des contours, de la suavité du pinceau, n'imite pas qui veut; la maladresse et l'impuissance se trahissent aux yeux les moins exercés. Mais quand il s'agit de tourner le dos à la nature pour s'abandonner à la fantaisie, quand il n'est question que d'outrer, d'exagérer, d'enfler sans mesure toutes les proportions, il devient beaucoup moins difficile, je ne dis pas d'égaler un homme de génie, mais de se faire sa caricature.

Aussi tout le monde s'en mêla : il n'y eut pas, soit à Rome, soit à Florence, si petit barbouilleur qui ne voulût agrandir son style et ne se mît à singer la fougue du grand homme.

Quant aux habiles, ils cherchèrent à se rendre compte des moyens d'où résultaient de si prodigieux effets; ils analysèrent les procédés du novateur et découvrirent que la principale différence entre eux et lui consistait dans une connaissance plus approfondie de la structure intérieure du corps humain; que c'étaient ces notions exactes et scientifiques qui lui permettaient d'accentuer si vigoureureusement ses figures, de leur donner des attitudes si audacieuses, et de produire ces raccourcis qui faisaient crier miracle; ils en conclurent que la science de l'anatomie était son secret, et bien vite on se mit à disséquer avec fureur.

Au fond, Michel-Ange avait dans sa jeunesse donné à l'anatomie une assez sérieuse attention; mais il ne faut

pas croire qu'il y fut passé maître, ni qu'il en ait fait, comme on le répète, l'étude constante de toute sa vie. Les hommes du métier trouvent dans tous ses ouvrages, aussi bien dans les derniers que dans les premiers, certaines fautes assez choquantes, qu'une étude prolongée lui aurait certainement fait éviter. Il est donc probable qu'après avoir embrassé cette science dans son ensemble, après en avoir saisi les parties les plus saillantes avec la puissance ordinaire de son esprit, il avait fini par se former une anatomie à son usage, et qu'il la faisait obéir ainsi que tout le reste à son imagination.

Mais, comme on supposait qu'un grand savoir était la clef de son talent, les études anatomiques devinrent de ce moment partie intégrante et obligée de l'éducation des peintres. Études dangereuses quand elles ne sont pas dirigées par un sentiment vrai et par une saine méthode. Un critique célèbre a dit, je crois, qu'en peinture comme en morale, il fallait prendre garde de trop regarder sous la peau. En effet, la science anatomique a certainement plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné. Quand on sait si bien par cœur tout ce mécanisme caché des muscles et des os, on est tenté, malgré soi, de l'accuser plus fortement que ne le permet la nature. On veut montrer ce qu'on sait, et on oublie ce qu'on voit. On risque même, à force de science, de tomber dans les plus grossiers mensonges, car il ne faut pas croire que chez un corps vivant les choses se passent de la même manière que dans un cadavre écorché : tous ces muscles, roidis par la mort, n'ont plus le même jeu, la même élasticité que lorsqu'une chaleur vivifiante les anime. Si donc vous prenez à la lettre votre anatomie, si vous vous contentez de recouvrir de chair et de peau cet écorché que vous avez dessiné avec tant de

soin et d'exactitude, vous faites un être fantastique, qui n'est ni vivant ni mort, qui ne peut ni marcher ni agir. La science des amphithéâtres ne doit être pour le peintre qu'un moyen de mieux observer la nature vivante, et de ne pas se tromper sur certains effets que la superficie des corps n'indique pas toujours clairement ; mais, si le moyen devient le but, vous ne pouvez plus produire que de soi-disant figures humaines, aussi étranges dans leurs formes qu'inanimées dans leurs mouvements. Telle devait être la destinée de presque tous ces peintres qui, sur les traces de Michel-Ange, allaient transformer leur pinceau en scalpel.

Ce n'était pas la première fois que l'anatomie et l'esprit scientifique étaient venus troubler la marche calme et régulière de l'art. Quarante ou cinquante ans auparavant, après la mort de Masaccio, après que ce précurseur, ce divin révélateur de la nature, eut fixé les jalons de la voie de vérité, où l'avenir n'avait qu'à le suivre, on avait vu Antonio del Pollaiulo, d'abord par curiosité, puis par système, s'adonner à l'anatomie, et, pour faire admirer sa science, abandonner dans son dessin les traditions de simplicité. Après lui, Luca Signorelli avait pris la même route, mais avec une hardiesse et un génie que Michel-Ange, comme on sait, n'a pas dédaigné de mettre à profit. L'influence de ces deux hommes, jointe à celle des premières gravures allemandes qui furent vers cette époque importéees en Italie, est la cause de ce temps d'arrêt, de cette déviation si étrange, qui se manifeste tout à coup, vers 1460, dans le style jusque-là si chaste, si réservé, des maîtres de cette belle époque. Quand on voit dans la plupart des tableaux des Filippo Lippi, des Boticelli, des Ghirlandaïo, un oubli si complet du naturel, une tendance

si marquée à l'affectation et à l'exagération maniérée, on a peine à comprendre comment de telles peintures peuvent se trouver placées entre la primitive pureté de Masaccio et l'exquise perfection de Raphaël. L'explication est tout entière dans ces premières invasions de la science anatomique ; c'est à elle que ce trouble passager doit être attribué. Mais, heureusement, il y avait alors assez de sève et de jeunesse dans les âmes, assez de discipline dans les esprits, pour que ce contact de la science ne fût pas mortel à l'art. Le génie du beau, c'est-à-dire de la simplicité, veillait sur les destinées de la peinture italienne, et le génie du médiocre, c'est-à-dire de la manière, ne devait pas encore triompher. Léonard vint prouver qu'on pouvait être savant et conserver le caractère le plus ferme et le plus pur ; puis, enfin, Raphaël, par l'éclat et l'autorité de ses chefs-d'œuvre, acheva d'anéantir jusqu'aux derniers vestiges de l'esprit de pédantisme et d'affectation.

Mais, après les succès et les foudroyantes innovations de Michel-Ange, il n'y avait plus de digues assez hautes ni assez fortes pour contenir le flot du mauvais goût. L'âge d'or n'avait duré que quelques jours. Belles et lumineuses journées, dont l'éclat ne s'est éclipsé que pour les yeux contemporains, mais qui brilleront à jamais d'une incomparable beauté !

Nous détournerons nos regards du triste spectacle qui leur succède. Qu'il nous suffise de dire que de jour en jour on vit s'étendre et s'affermir les conquêtes de la manière, c'est-à-dire de cette méthode expéditive et systématique qui applique les mêmes procédés, les mêmes formules, à tous les sujets, à toutes les situations. Mettre en relief les muscles les moins apparents, chercher les poses les plus tourmentées, les attitudes les plus violentes, les

gestes les plus invraisemblables; faire des Vénus qu'on prendrait pour des Hercules, des vierges qui ressemblent à des saints Christophes; faire marcher hommes et femmes sur des espèces de colonnes torses en guise de cuisses et de jambes, telle fut la recette, on pourrait presque dire la consigne, adoptée avec enthousiasme dans ce pays qui vingt ans auparavant voyait produire la *Madonna alla Seggiola* et les *Stanze* du Vatican.

Il y eut pourtant quelques résistances isolées et partielles. Parmi tous ces noms obscurs dont nous pourrions faire une insignifiante énumération, car l'histoire, qui garde un si regrettable silence sur tant de grands artistes du moyen âge, n'a pas manqué d'enregistrer toutes ces médiocrités de la grande époque; au milieu, dis-je, de tous ces peintres dégénérés, on voit s'élever quelques individualités éparses qui, tout en cédant à l'entraînement général, conservent un certain caractère d'indépendance et d'originalité. Il y eut même quelques villes, quelques localités, qui pendant un temps eurent le privilége de rester presque impénétrables à la contagion. Ainsi Ferrare, où Garofolo, un des élèves de Raphaël, s'était retiré, et où, de concert avec Dosso Dossi et quelques autres, il avait fondé une école, Ferrare devint un petit centre d'opposition, où pendant vingt-cinq ou trente ans on refusa comme de contrebande les idées à la mode, et où les traditions des maîtres furent observées, sans chaleur, sans vie, sans feu sacré, mais avec fidélité et respect. On vit aussi Venise, garantie en quelque sorte par ses lagunes, rester long-temps étrangère à la révolution qui venait de s'opérer. L'esprit novateur avait pris chez elle une autre direction : l'éclat et la magie des couleurs étaient devenus l'unique objet de l'étude et du juste orgueil de ses pein-

tres; la gloire qu'ils en acquéraient leur permettait de n'afficher aucune prétention au grand dessin, et de voir sans envie leurs voisins se livrer à leurs savantes extravagances. Paul Véronèse, bien qu'encore jeune quand la passion pour les effets *à la Michel-Ange* était le plus ardente, ne s'en laissa que faiblement atteindre, et resta presque toujours fidèle aux traditions du Titien, dont il venait suppléer la vieillesse. Tout le monde, cependant, ne fut pas aussi sage, et le Tintoret, si moelleux et si suavement éclatant quand il veut bien rester lui-même, ne se contenta malheureusement pas toujours de n'être que coloriste et Vénitien.

Ainsi, même dans les lieux où d'abord il y eut résistance, elle ne fut que momentanée et incomplète; partout ailleurs ce fut une domination subite, générale, exclusive. Le grand artiste avait bien prévu qu'il donnait un si fatal exemple. Il avait tiré l'horoscope de ses imitateurs, et souvent il avait dit qu'une fois lancé sur ses traces, ils ne s'arrêteraient plus, pas même à l'absurde. Lui-même il vérifiait sa prophétie, car il subissait sa propre influence. Comparez le *Jugement dernier* et la voûte de la Sixtine : quel redoublement systématique de témérités, d'effets outrés, de scientifique barbarie! C'est qu'une fois hors du simple et du vrai, l'esprit devient insatiable de raffinements et de complications. Il lui faut chaque matin quelque chose de plus nouveau, de plus hardi, de plus extraordinaire. C'est comme les épices en gastronomie, comme le bruit en musique : on va de la trompette au trombone, du trombone à l'ophicléide, puis de l'ophicléide au tam-tam et au *colpo di canone.*

Aussi quel spectacle! quelle peinture! D'année en années, l'imitation devenait moins intelligente et plus désor-

donnée. Plus l'ombre de correction dans les détails, de raison dans l'ensemble, de fini dans l'exécution. Michel-Ange, en mourant, eut la douleur d'assister à cette anarchie, à ce chaos, suites inévitables de sa révolte contre le beau. Il haussait tristement les épaules, pendant que ces myrmidons levaient bravement la tête et se croyaient fort supérieurs à tous les peintres et à Michel-Ange lui-même. On ne peut rien imaginer d'égal à l'infatuation de cette époque. Le grand art des raccourcis, la science de l'emmanchement des os, donnaient au public comme aux peintres un orgueil extravagant. Tout le monde criait au progrès, et l'on traitait en pitié Raphaël, Léonard et les anciens.

On peut dire que, sous Clément VIII et sous Sixte V, le délire parvint à son comble. L'habitude de peindre de pratique avait été portée à tel point, que dans les ateliers on avait complétement perdu l'usage d'étudier le modèle vivant. On s'exerçait la main d'après certains exemples convenus, puis on prenait son vol. La fougue, le faire impétueux, couraient les rues. Improviser les tableaux sans faire de dessin, jeter les fresques sur les murailles sans faire de cartons, telle était la preuve convaincante de la supériorité et du génie. Tout ce qui n'était pas *fatto alla prima* ne méritait pas qu'on le regardât. Les Pomeranci, les Semino, les Calvi, et tant d'autres, n'étaient des colosses de réputation que parce qu'ils pouvaient couvrir de peinture deux toises carrées en un jour. Aussi Cambiasi, le Génois, après avoir bien cherché comment il pourrait surpasser ses rivaux et se donner une grande illustration, ne trouva pas de meilleur moyen que de se mettre à peindre des deux mains à la fois.

Quand les choses en sont à ce point, une réaction

doit nécessairement éclater; le signal en fut donné vers 1580 par les fils et le neveu d'un tailleur de Bologne, Antoine Caracci. Cette famille heureusement douée, mais qui cent ans plus tôt n'aurait occupé qu'une place honorable dans le cortége des grands maîtres, était appelée, grâce aux circonstances, à une immense célébrité. L'apparition des Carrache est un de ces événements qui s'amoindrissent en veillissant, mais qui, vus de près, ressemblent à une révolution. Qu'avaient donc fait ces prétendus novateurs, pour causer tant de bruit? Ils avaient eu la bonne foi de regarder attentivement quelques tableaux du Corrège et de se dire : Cela est tout autrement fait que ce qu'on peint aujourd'hui; voilà de la couleur, de la transparence, de la chair, de la vie, de la peinture en un mot. Puis, devant Raphaël, ils étaient tombés dans une pieuse extase; ils avaient compris les grâces pénétrantes de Léonard; la magique splendeur du Titien les avait émus, transportés, et ils avaient eu l'audace de proclamer tout haut leur admiration. Encouragés par quelques jeunes gens qu'un dégoût instinctif éloignait des ateliers à la mode, ils ouvrirent une école et l'appelèrent *Academia degli Desiderosi*, ce qui semblait dire : école de ceux qui regrettent le passé, qui méprisent le présent, et aspirent à un meilleur avenir. La nouvelle école déclara donc franchement la guerre aux routines et aux procédés de convention; elle réhabilita la mémoire et les chefs-d'œuvre des grands peintres. Mais, dès qu'il fut question de passer de la critique à l'action, et d'imprimer une direction à l'art qu'on voulait ressusciter, au lieu de se placer en face de la nature, de l'étudier à nouveau, de la traduire avec un sentiment qui leur fût propre, et de se créer ainsi un style nettement caractérisé, les Carrache crurent que leur

mission consistait à fondre et à amalgamer toutes les qualités dominantes des différents chefs-d'œuvre. On eût dit que leur admiration, à force d'être impartiale, ne leur permettait pas de faire un choix, ou plutôt que, désespérant d'égaler le créateur de chaque genre en luttant avec lui sur son domaine, ils préféraient ne lutter avec personne en particulier, et se montrer, sinon plus parfaits, du moins plus complets que tout le monde. Manquant de courage ou d'inspiration pour prendre un parti net et simple, ils s'étaient arrêtés à un parti mixte, ou, comme on dirait aujourd'hui, à l'éclectisme.

Leur tentative n'en eut pas moins un immense succès d'estime; tous les hommes modérés, et le nombre en est grand après une si longue anarchie, accueillirent avec une joie profonde cette idée de ne rien exclure, d'éviter tous les excès, d'admettre toutes les beautés, de ne copier aucun maître et de les imiter tous. Puis c'était chose si nouvelle, qu'un tableau peint avec soin, étudié, travaillé, fini avec une certaine conscience! Bientôt on ne parla plus que des Carrache : ils furent proclamés, dans toute l'Italie, les restaurateurs de la peinture, les rénovateurs du goût.

Mais leur triomphe devait être bientôt troublé par de violentes agressions; au sein même de leur école se trouvaient des esprits entiers et résolus que ce régime d'impartialité et de tolérance universelle ne pouvait accommoder. Pour eux, ce n'était rien d'avoir renversé la tyrannie d'un genre exclusif, il fallait s'affranchir de tous les genres, rompre avec toutes les traditions, oublier toutes les règles, dédaigner tous les exemples, et ne suivre qu'un seul guide, n'adopter qu'un seul maître, la nature.

Le chef de ces dissidents fut un étrange et fougueux personnage, Michel-Ange de Caravaggio, fils d'un maçon

et maçon lui-même dans son enfance, homme bilieux et querelleur, sans lettres, sans culture, mais coloriste par instinct et systématique jusqu'à la fureur. Il ne fit que passer dans l'atelier des Carrache; pour un homme de sa trempe, l'éclectisme était une pauvre muse. Ses maîtres lui firent l'effet de timides réformateurs : il les abandonna; puis, en vrai révolutionnaire, il alla jusqu'au bout de ses idées. Pour lui, l'art n'avait d'autre but que l'imitation littérale, mais vivante, de la nature, de la nature telle quelle, sans choix, sans exception : et, pour mieux prouver qu'il ne choisissait pas, et que tout, même le laid, lui semblait beau, pourvu que la traduction fût saisissante et vigoureuse, il affecta de ne s'attacher qu'à des modèles vulgaires et grossiers. Cette prédilection pour les cabarets et les corps-de-garde, ce mépris de l'Olympe et de ses habitants, de l'antique et de ses statues, cette audace triviale et populaire, tout en faisant le scandale et le désespoir de quelques-uns, charmaient une foule d'esprits blasés que les prudentes innovations des Carrache avaient à peine effleurés. Ceux même que le côté cynique de cette peinture effrayait le plus ne résistaient pas toujours aux attraits d'une palette si chaude, d'oppositions si tranchées, d'effets si surprenants; enfin la vogue s'en mêla, et bientôt le parti des *naturalistes*, comme on les appelait, devint presque aussi nombreux qu'il était intolérant, et des hommes puissants et haut placés, cardinaux, comtes et marquis, se déclarèrent ses protecteurs.

A la vue de ce radicalisme triomphant, les débris du vieux parti, les amis du grand goût et du style héroïque, se réveillèrent et rentrèrent dans la lice. Leur champion n'était pas un athlète aussi nerveux que Caravage, mais un homme remuant, pétri d'orgueil et d'intrigue, et capable

de tenir la campagne à force de savoir-faire. Son nom est à peine connu de nos jours ; mais alors qui ne parlait en Italie du chevalier Joseph d'Arpino, ou, comme on disait à l'italienne, du Josépin (Giuseppino)? Il avait eu soin d'en parler avant tout le monde, et avait lui-même établi sa réputation par des moyens qui permettent de croire que, s'il ne fut pas un grand peintre, il eût été un grand journaliste. Aussi disait-on après sa mort que ses ouvrages étaient devenus muets dès qu'il avait perdu la parole.

Pour tenir tête à Caravage, Josépin eut l'art de conquérir la bienveillance et jusqu'à l'amitié de tous les papes sous lesquels il vécut, de se procurer dans toutes les villes d'Italie des protecteurs et des porte-voix, puis enfin de rajeunir et de discipliner ses sectateurs par l'invention d'un nouveau symbole, d'un nouvel article de foi. Caravage avait proclamé le *naturalisme*, Josépin inaugura l'*idéalisme.*

Ces deux mots une fois lancés dans le public, on se battit à outrance; jamais peut-être querelle aussi envenimée n'avait troublé le domaine des arts. Ce serait une longue et dramatique histoire que le récit de cette controverse. Des flots d'encre coulèrent, et le sang même fut répandu, car le chef des *naturalistes* n'entendait pas raillerie, et, dans ce bruyant conflit d'arguments et de théories contradictoires, il trouvait quelquefois plus commode et plus prompt de répondre à coups de dague ou de stylet.

Ce qu'il importe de remarquer, c'est l'étrange abus qu'on faisait de ces deux mots *idéal* et *naturel.* Pour le Josépin, l'idéal n'était ni le beau, ni le vrai, ni le pur par excellence; c'était le chimérique, le conventionnel, l'arbitraire. Et quant à Caravage, ce qu'il appelait le naturel n'était autre chose que le trivial. Le Josépin, aussi

bien que Caravage, avait le plus parfait mépris pour l'antique, et Caravage, pas plus que le Josépin, n'aurait jamais consenti à imiter purement et simplement la nature, sans la farder, sans la systématiser. Il ne respectait pas même ce qu'il y a de plus sacré pour un peintre dans la nature, la lumière du jour; il lui fallait une lumière de convention. Les murs de son atelier étaient barbouillés de noir, et il ne laissait pénétrer la clarté que par une étroite ouverture pratiquée près du plafond, afin d'éclairer vivement quelques parties de ses modèles, en laissant tout le reste dans une profonde obscurité. Ainsi, pour imiter la nature, il commençait par la déguiser : l'amour du factice et de l'artificiel avait pénétré si avant dans tous les esprits, que les plus indépendants ne pouvaient abandonner une manière sans retomber dans une autre.

Tel était l'état des choses vers les premières années du XVIIe siècle : d'un côté, Caravage, dans toute la fougue de ses innovations; de l'autre, Josépin ranimant, réchauffant, à force d'adresse, les vieilles traditions académiques; puis, au milieu, les Carrache se posant en médiateurs, ne donnant raison à personne, contentant un peu tout le monde, et s'appuyant particulièrement sur les hommes qui ne veulent pas se compromettre, et qui, devant un tableau, sont bien moins préoccupés du besoin d'être émus que de la crainte de mal juger.

Caravage ne vécut pas long-temps : une fièvre violente l'emporta, en 1609, à l'âge de quarante ans. Le plus célèbre des Carrache, Annibal, mourut la même année. Quant à Josépin, il eut le talent de vivre plus de trente ans encore : mais la mort de ses rivaux ne changea rien à sa vie militante. Caravage laissait des élèves tout aussi exclusifs, tout aussi passionnés que lui. Les Guerchin, les

Ribera, loin d'éteindre le feu de leurs sarcasmes, donnèrent aux hostilités un caractère peut-être encore plus violent. Josépin soutint le choc et resta jusqu'au bout de sa longue carrière à la tête d'un parti puissant, quoique obscur, et dans les bonnes grâces d'une fraction notable du public italien.

Il est vrai qu'une heureuse diversion, en appelant ailleurs ses adversaires, lui avait permis de respirer. Ici se présente une nouvelle phase de cette histoire que nous cherchons vainement à ne pas trop prolonger.

De l'atelier des Carrache étaient sortis quelques hommes sur lesquels tous les regards commençaient à se fixer. L'un d'eux, le Guide, après avoir essayé du goût mixte et tempéré de ses maîtres, y avait renoncé comme Caravage, mais pour prendre la route opposée. Caravage s'était fait systématiquement obscur, le Guide résolut de se faire systématiquement lumineux. L'un n'introduisait la lumière que par le trou de la serrure, l'autre en inonda ses tableaux. A tout ce qu'il y avait de neuf et de séduisant dans ce parti pris, dans ce plein soleil systématique, ajoutez un dessin doux et facile, une touche gracieuse, une imagination souple, féconde, parfois brillante, et vous comprendrez les immenses, les triomphants succès de Guido Reni. Jamais peut-être aucun peintre, même dans la grande époque de l'art, n'avait excité pareil enthousiasme; jamais pareille cohorte d'élèves et d'admirateurs ne s'était pressée dans un atelier.

Les *naturalistes*, laissant là le Josépin, tournèrent bien vite leurs attaques contre le nouveau venu; mais, soit que la place leur parût trop fortement gardée, soit que l'esprit de système, bien que diversement appliqué, établît entre eux et le Guide une certaine communauté

sympathique, la guerre fut de courte durée, et ils préférèrent se ruer sur un autre élève des Carrache qui se proposait un tout autre but que son heureux camarade. Le Dominiquin avait formé le dessein de ne suivre aucun système, pas même l'éclectisme, de n'adopter aucune manière, de travailler à sa mode avec patience et réflexion. Sa bonne foi pleine de faiblesse, son esprit sévère, mais indécis, son imagination noble et pure, mais inégale, ne le rendaient pas propre à ce rôle hardi de réformateur. Il faisait souvent acte de résistance, mais souvent il cédait au torrent. Son intention n'en était pas moins réputée pour le fait, et le projet de n'appartenir à personne le faisait persécuter par tout le monde, aussi bien par l'Espagnolet au nom de Caravage, que par Lanfranc au nom de l'idéalisme.

Les essais du Dominiquin, ses tentatives d'indépendance et d'isolement, tentatives imparfaites, mais généreuses, furent les derniers efforts de l'individualité, de la vérité, de la conscience, contre la domination de la manière, contre le despotisme des ateliers. Aucun autre Italien, après lui, n'essaya de se révolter pour la liberté de l'art. Aussi, dès qu'il fut mort, ou même dès la fin de sa vie, de 1630 à 1640, on vit la peinture italienne descendre à un état encore plus banal, encore plus routinier, s'il est possible, que dans la période qui précède l'apparition des Carrache. Leur sagesse modératrice, l'originalité sauvage de Caravage, la suavité du Guide, la conscience de Dominiquin, n'avaient produit qu'un temps d'arrêt. La manière avait été rajeunie, modifiée, diversifiée ; elle n'avait pas été étouffée, et son action, un moment comprimée, allait déborder et se répandre avec une puissance invincible.

L'Italie et l'Europe n'en étaient pas moins convaincues

qu'elles assistaient au véritable âge d'or de la peinture. La fécondité, la puissance extraordinaire de tous ces maîtres, les parties vraiment brillantes de leurs talents, la passion toujours croissante des grands seigneurs, des prélats, du public, pour les tableaux ; les controverses allumées, les querelles incessantes, tout, jusqu'aux coups de poignard et aux empoisonnements, donnait aux questions d'art un aspect dramatique et saisissant. Jamais la peinture n'avait fait tant de fracas. La vie politique du pays, qui au temps des Médicis bouillonnait encore au fond de quelques âmes, s'était complétement engourdie et avait fait large place à des passions plus innocentes, mais non moins vives. Les ateliers étaient des clubs agités, intolérants, tapageurs. Disserter sur la peinture était la première affaire de la vie. Il n'est donc pas étonnant que les contemporains aient pris le change et qu'ils aient cru que les choses dont on parlait avec tant de feu et de passion n'avaient jamais été aussi belles ni si parfaites. Les idées vraies sur la marche et sur l'histoire de l'art n'étaient encore soupçonnées de personne, et chacun s'imaginait qu'en peinture, comme dans les sciences physiques, l'expérience était la condition du progrès, et que le dernier mot était toujours le meilleur.

C'est au milieu de ces illusions, c'est dans cette atmosphère d'erreurs, de faux systèmes, de folles théories, que nos jeunes artistes français se lançaient avec une aveugle et confiante ardeur. Au travers des flots de poussière que soulevaient les hommes du présent, c'est à peine si leurs yeux pouvaient pénétrer jusqu'au passé. Ils apercevaient de loin l'antique et le XVe siècle, ils les saluaient comme des reliques avec une piété distraite, puis ils se plongeaient tout entiers dans l'étude des procédés, des formules, des recettes à la mode.

Voilà ce qui les attendait en Italie.

Voyons maintenant ce qu'ils trouvaient à leur retour en France. L'art avait-il eu parmi nous les mêmes destinées qu'au delà des monts ? Les esprits avaient-ils subi les mêmes variations, obéissaient-ils aux mêmes influences ? En un mot, quel avait été, et quel était alors l'état de la peinture en France ? Il faut qu'on nous permette de jeter les yeux sur ces diverses questions, avant de revenir à notre sujet pour ne le plus quitter.

II.

Lorsque le Primatice, et avant lui le Rosso, furent appelés par François Ier pour diriger les travaux de ses maisons royales, il n'existait rien en France qui eût la moindre analogie avec la peinture italienne. Nous avions bien des peintres, et même des peintres d'un certain talent, mais les uns coloriaient encore, comme au temps passé, de délicates miniatures, d'autres faisaient quelques portraits d'une exacte et naïve ressemblance, le plus grand nombre peignaient sur verre ou sur émail. La peinture sur verre, cet art qui avait grandi et prospéré sur notre sol, que l'Italie nous avait emprunté plusieurs fois, que jamais elle n'avait réussi à s'approprier, cet art tout national que nos gentilshommes exerçaient sans déroger, le moment approchait où il allait s'éteindre ; mais ses dernières heures devaient être éblouissantes, et nos artistes semblaient tenir à honneur de ne pas l'abandonner.

Ainsi des miniatures sur vélin, des portraits, des modèles de tapisserie, des émaux, des vitraux, voilà ce qu'on faisait chez nous pendant qu'en Italie la peinture, après

s'être glorieusement élevée à la plus haute perfection qu'elle puisse atteindre chez les modernes, inclinait déjà vers sa décadence.

Rien ne pouvait être plus funeste à la France que la tentative de la mettre d'emblée et d'un seul coup à l'unisson de l'Italie. En lui supprimant ses années d'apprentissage, on lui enlevait toutes ses chances d'originalité. Il faut à un pays, pour s'élever au sentiment de l'art, les épreuves d'un noviciat, il faut qu'il se fraie lui-même son chemin : si l'artiste passe subitement de l'ignorance au savoir le plus raffiné, ce n'est qu'à la condition de singer ce qu'il voit faire et d'employer des procédés dont il ne comprend ni le motif ni l'esprit. Faire fleurir la peinture en France était un louable projet, mais il ne fallait pas transplanter l'arbuste tout couvert de ses fruits ; il fallait préparer le sol, faire germer la plante, la laisser croître en liberté, et l'acclimater par une intelligente culture. Notre jeune roi victorieux ne devait pas avoir cette patience. Aussi peut-on dire qu'avec les meilleures intentions du monde il exerça sur l'avenir de la peinture en France une assez fâcheuse influence. Les protecteurs des arts ont si rarement la main heureuse !

Il eut cependant pour son coup d'essai un merveilleux bonheur. Léonard de Vinci consentit à le suivre. C'était l'homme par excellence pour parler à nos esprits, pour nous inspirer le sentiment et l'amour du vrai beau, non par la passion et l'enthousiasme, mais par notre faculté dominante, l'intelligence. S'il eût été d'âge et d'humeur à faire notre éducation, nos artistes l'auraient admirablement compris. Il eût respecté leur goût simple, exact et naïf, tout en cherchant à l'épurer ; il les eût dirigés sans les faire sortir violemment de la pente qui leur était naturelle.

Malheureusement Léonard était vieux, fatigué ; il venait en France pour son repos bien plus que pour notre enseignement. Il ne daigna pas même jeter les yeux sur nos peintres ni s'enquérir de ce qu'ils faisaient ; et pendant les trois années qui se passèrent entre son arrivée et sa mort [1], le seul travail qui l'occupa quelques instants, fut un projet de canal pour l'assainissement de la Sologne.

Son passage ne laissa donc point de trace, et bientôt les malheurs qui pesèrent sur la France firent évanouir tous ces projets d'importer parmi nous la peinture italienne.

Mais dix ans plus tard, lorsque le roi eut fait trêve avec sa mauvaise fortune, ses souvenirs d'Italie se réveillèrent, et il voulut que Léonard eût un successeur.

On lui envoya de Florence l'homme qui était le moins fait pour comprendre nos artistes, pour guider leur inexpérience, pour tirer parti de leurs qualités. Le Rosso était un esprit exclusif et dédaigneux, ne comprenant que ce qu'il savait, n'estimant que ce qu'il faisait, peignant tout de pratique sans se soucier de la nature, ne respectant que Michel-Ange, et n'admettant même pas qu'il eût existé une peinture avant l'inauguration du grand style académique.

Il vint s'établir à Fontainebleau avec une petite légion d'artistes ses compatriotes que le roi lui avait permis d'amener, et dont les noms n'étaient pas tous obscurs ; car on comptait dans le nombre Lucca Penni, Naldini, Domenico del Barbieri, Bartolomeo Miniati, et, parmi les sculpteurs, Lorenzo Naldini, Antonio Mimi, Francesco da Pellegrino, Gian-Battista della Palla.

Le Rosso n'avait pas voulu faire seul le voyage, parce

[1] 1516-1519.

qu'il était sincèrement convaincu que la France était un pays de sauvages, et qu'il n'y trouverait personne pour lui nettoyer sa palette ou pour dégrossir une statue.

Bien qu'il pût être désabusé avant même d'avoir touché Fontainebleau, il n'en montra pas moins la plus grande pitié de tout ce qu'il voyait. La sécheresse, la minutieuse exactitude, la patience studieuse de nos *maîtres ymagiers*, excitaient sa compassion, et ses compagnons et lui en faisaient le sujet d'intarissables railleries.

Et pourtant, à côté de cette sécheresse et de ces tâtonnements maladroits, que de belles et nobles choses n'y avait-il pas alors dans ce pays prétendu barbare! Sans parler de nos églises, de nos donjons, et des monuments de toute sorte que produisait depuis trois siècles cette architecture audacieuse dont les témérités même décelaient le profond savoir; sans parler de tout ce qui devait survivre encore de notre sculpture du XIIIe siècle, laquelle, soit dit en passant, et sauf à le prouver ailleurs, est une création qui n'appartient qu'à nous et qui n'a pas d'analogue en Italie; sans parler enfin de ces éblouissantes verrières qui resplendissaient dans toutes nos églises, n'y avait-il pas dans la sculpture, et même dans la peinture contemporaine, une certaine bonhomie, un certain accent de vérité, d'expression et de sentiment, que les plus grandes incorrections ne pouvaient faire méconnaître? Eh bien! c'étaient lettres closes pour ces coryphées des écoles d'Italie; la routine et les règles de convention leur offusquaient si bien l'esprit que ces dons naturels dont ils étaient déshérités, ils ne pouvaient les apprécier ni même les apercevoir.

Toutefois, malgré son grand dédain pour nos artisans français, le Rosso fut contraint, par ordre du roi, d'en

prendre un certain nombre à son service, et de les admettre dans sa colonie italienne. Leur éducation fut bientôt faite ; les pratiques d'atelier ne sont pas de grands mystères, et en quelques années maître François d'Orléans, maître Simon de Paris, maître Claude de Troyes, maître Laurent Picart, étaient aussi bien en état de manier hardiment la brosse, de faire des muscles outrés et de donner à leurs figures des poses théâtrales, que s'ils eussent passé toute leur vie au delà des monts.

Les gens de cour crièrent miracle, le roi fut enchanté, et le Rosso se fit valoir. Il venait, disait-il, de civiliser la nation française en l'initiant aux secrets de l'art italien. Aussi, fut-il successivement nommé surintendant des bâtiments royaux, valet de chambre du roi, puis chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris; il touchait de gros revenus et menait grand train de gentilhomme, avec force domestiques, chevaux et bonne table.

Mais au milieu de cette prospérité la mort le surprit : il avait à peine cinquante ans ; il y en avait neuf qu'il était en France[1].

Le Primatice lui succéda dans son emploi de surintendant des travaux de Fontainebleau ; c'était un esprit plus fin, plus délicat, moins absolu que le Rosso. Il tenait, par ses premières études, à l'école de Raphaël, mais il s'était gâté la main et le goût ; il était tombé dans la pratique et la manière en travaillant à Mantoue, sous les ordres de Jules Romain, devenu lui-même infidèle à ses traditions de jeunesse.

Ainsi, les leçons du Primatice, pas plus que celles de son prédécesseur, ne devaient nous reporter aux beaux

[1] 1532-1541.

temps de la peinture italienne [1] ; il y avait dans les œuvres du nouveau surintendant quelque chose de plus élégant, de moins pédantesque ; mais c'était la même habitude des procédés d'école, le même oubli des vérités et des inspirations primitives. L'un comme l'autre nous faisaient franchir à pieds joints près de deux siècles d'intervalle ; lacune irréparable par laquelle nous tombions brusquement de cette simplicité qui s'essaie à étudier la nature, mais qui ne sait pas encore l'exprimer, à cette habileté qui ne daigne plus la consulter et qui la défigure en voulant l'embellir.

Si les faveurs royales avaient été prodiguées au Rosso, le Primatice en fut accablé. Le roi le mit à la tête de tous ses travaux, lui confia la direction de toutes ses fêtes, l'acquisition de tous ses tableaux ou statues ; rien enfin ne fut négligé pour qu'il exerçât une action souveraine sur tout ce qui dépendait des arts du dessin. Et cela dura non-seulement tant que vécut le roi, mais tant que régnèrent et son fils et deux de ses petits-fils. Ce ne fut qu'en 1570 que le Primatrice termina sa longue carrière : il y avait vingt-neuf ans qu'il jouissait d'une sorte de domination sur les travaux d'art à la cour de France ; il y en avait trente-huit que cette domination appartenait à un Italien. Et notez bien qu'indépendamment de ces influences permanentes, l'Italie n'avait cessé pendant ce temps d'agir sur nous, non-seulement par les émigrations fréquentes de su-

[1] Les seules leçons de la belle époque, les seuls exemples de l'âge d'or qui avait pénétré en France, c'étaient huit ou dix tableaux acquis par le roi, et qui ornaient son cabinet. Dans ce nombre, il y en avait quelques-uns de Raphaël, mais presque tous de sa dernière manière.

balternes et de manœuvres, mais par les voyages plus ou moins prolongés d'hommes d'un certain renom, tels que Nicolo de Modène, Vignola, Servio, Salviati et beaucoup d'autres.

Il ne faut cependant pas en conclure que le goût français se fût complétement italianisé, et qu'une subite métamorphose se fût opérée à la voix de François Ier. Les choses ne vont pas aussi vite; même à la cour, il y avait deux partis : il est vrai que ceux qui ne cédaient pas au torrent et qui se déclaraient médiocrement touchés de toute cette science italienne, étaient en assez faible minorité; mais à la ville, mais dans le pays, c'était tout le contraire.

Il est assez difficile de définir et de caractériser ce qu'était alors le goût français proprement dit; il faudrait remonter jusqu'au XIIIe siècle pour trouver dans sa pureté et dans son énergie ce qu'on peut appeler notre goût vraiment national. Sous saint Louis, tout est simple, naturel, à grands traits; le matériel de l'art, le métier, est encore novice, mais l'idée est puissante et le sentiment vivifiant. C'est là notre véritable renaissance, celle qui vient de nous-mêmes et qui n'appartient qu'à nous. Aussi, pas l'ombre de bizarrerie ni d'affectation : c'est la clarté, la netteté, la facilité de l'esprit français. L'influence germanique et l'influence italienne n'apparaissent pas encore; mais bientôt une certaine subtilité à la fois naïve et raffinée, un certain naturel trivial en même temps qu'affecté, nous arrivent d'Allemagne et de Flandre par le chemin de la Bourgogne; l'invasion commence au XIVe siècle, elle est complète au XVe. Heureusement, comme pour nous servir de contre-poison, le XVe siècle est à peine à son déclin, que nous voyons venir de Lombardie un essaim de formes

charmantes, pures, suaves, enchanteresses, comme tout ce qui se créait encore alors sous ce ciel privilégié.

C'est à cette double influence qu'obéissent presque tous nos artistes sous Charles VIII, sous Louis XII et dans les premières années de François Ier. Leurs compositions n'ont plus le cachet flamand ni germanique, elles ne sont pas non plus tout à fait italiennes; c'est quelque chose de fondu, de tempéré, dont tous les éléments sont étrangers à notre sol, mais dont l'ensemble nous est propre et revêt notre caractère.

Je parle ici particulièrement de la suculpture et de l'architecture, parce que c'étaient alors les deux arts dominants, les deux arts populaires; néanmoins, on peut en dire autant de la peinture sur verre, de la peinture de décoration, et même de la peinture de portraits : ce dernier genre, il est vrai, était loin d'avoir renoncé à ses habitudes d'imitation littérale et sèchement étudiée qui provenaient des traditions allemandes; mais il avait cependant adopté peu à peu quelque chose de cette finesse veloutée et transparente qui distinguait les beaux portraits exécutés en Lombardie. Ainsi, Janet, même dès sa jeunesse, tout en appartenant à l'école d'Holbein, se rapprochait déjà par quelques points de celle de Léonard, et de ce mélange il résultait une manière toute particulière de traiter le portrait, manière qu'on pouvait appeler française.

N'oublions pas enfin qu'à côté de ce goût lombardo-gothique, ou, pour employer des termes consacrés, à côté de ces formes du commencement de la *renaissance*, les formes purement et exclusivement gothiques conservaient encore des partisans, soit dans le fond de quelques provinces reculées, soit chez les personnes avancées en âge, dans les vieilles familles parlementaires, et parmi cette par-

tie de la population qui s'associait à la réforme et à sa haine de l'Italie. Ce n'étaient là toutefois que des exceptions, et presque toute la génération active et impartiale se livrait avec entraînement à l'amour de ce genre qu'on peut, si l'on veut, appeler bâtard, petit, mesquin, mais qui produisait les plus gracieux amalgames, les plus ravissantes combinaisons.

Eh bien! c'est à ce genre qui, depuis trente ou quarante ans, s'était si bien naturalisé français, que le Rosso et ses Italiens venaient, de par le roi, substituer brusquement le style florentin, le style *à la Michel-Ange*, le grand goût italien, le goût du jour. Fort heureusement la tentative n'eut qu'un demi-succès.

La première épreuve en fut faite à Fontainebleau lorsque le Rosso eut terminé sa galerie de François Ier. Tout le monde fut enchanté de la richesse des décorations, mais pour les peintures, en général on parut n'y rien comprendre. Ceux qui admiraient, admiraient sur parole, parce qu'on leur disait que c'était la dernière mode d'Italie, le dernier degré de la science. Pour les gens de bonne foi, ils se hasardaient à dire que ces grandes attitudes et ces poses forcées n'exprimaient rien et leur étaient désagréables.

La soumission ne fut complète que de la part des artistes médiocres et de second étage. Ceux que le roi avait confiés au Rosso étaient de ce nombre. Ceux-là copièrent, adoptèrent, outrepassèrent les défauts qu'on leur donnait pour des beautés; mais il y eut froideur et résistance chez tous les hommes de quelque valeur. Ils ne voulurent pas sortir de ces régions tempérées qui convenaient si bien à leur genre de talent, et n'ajoutèrent rien à la légère dose d'esprit italien qui s'était déjà infusée dans notre goût national.

C'est à cette prudente opposition que nous devons la

physionomie originale que nos artistes français conservèrent dans ce second tiers du XVI[e] siècle aussi bien que dans le premier. Si le goût académique eût tout envahi, si sa domination eût été immédiatement acceptée, ce ne sont pas seulement les portraits de Janet que nous aurions perdus, ce sont aussi les sculptures de Jean Goujon et tous ces trésors d'élégance, toutes ces fines et spirituelles fantaisies qui ressemblent si peu aux savantes et lourdes inventions qui sortaient alors des ateliers de l'Italie.

Rien ne contribua davantage à restreindre l'influence des peintres du roi et à retarder la contagion de l'exemple, que nos écoles provinciales. Nous avions alors à Tours, à Toulouse, à Troyes, et dans quelques autres villes encore, des associations d'artistes dont une vive rivalité excitait le talent, qui se distinguaient les unes des autres par certaines différences locales, et qui, pour garder leur originalité, faisaient profession d'indépendance et ne prenaient le mot d'ordre de personne. Chacune de ces villes devint un asile impénétrable aux nouveautés qu'on professait à Fontainebleau.

Le roi lui-même et les gens de cour furent souvent forcés de rendre hommage à ces célébrités provinciales. Ainsi il y avait à Lyon un peintre nommé Corneille qui excellait dans les portraits, et qui, pendant trente ans, fut recherché, au dire de Brantôme, pour peindre tout ce qu'il y avait de belles femmes et de jeunes seigneurs à la cour [1]. Lorsque Catherine de Médicis passa à Lyon, elle s'arrêta

[1] Un certain nombre de portraits de Corneille, confondus dans la collection complète des Janets et des Porbus, avaient été conservés dans la galerie dite des Rois au Louvre, mais l'incendie du 6 février 1661 réduisit en cendres et la galerie et tous les portraits.

pour donner le temps à Corneille de faire son portrait et celui de ses deux filles. Eh bien ! Corneille peignait encore plus à la française, c'est-à-dire d'une manière encore moins fondue que Janet ; et il y avait plus de vingt-cinq ans qu'on faisait de la grande peinture italienne à Fontainebleau lorsque Corneille mourut sans avoir songé un seul jour à renoncer à sa méthode.

Dumoutier, qui faisait des portraits au crayon de couleur [1] avec une grande précision et une finesse un peu gothique, ne vit pas sa réputation diminuer ni ses dessins perdre leur prix devant les dessins largement estompés des artistes ultramontains.

Enfin Janet, qui ne vivait pas en province, mais qui passait sa vie dans les palais royaux, et qu'Henri II et Charles IX admettaient dans une sorte de familiarité, Janet fut parfaitement insensible aux théories qu'il voyait pratiquer à côté de lui, et persista dans sa manière sans y avoir introduit la moindre modification.

Ainsi cette grande faveur accordée par nos rois au Rosso, au Primatice et à leurs compagnons, n'eut pas toutes les conséquences qu'on pouvait craindre. Le bon sens de nos artistes, et toutes les causes secondaires que nous venons d'indiquer, en avaient atténué les dangers.

Il faut convenir aussi que le Primatice était singulièrement plus tolérant que le Rosso. Il n'avait pas de fanatisme pour

[1] Ce genre, si bien traité par Holbein, fut extrêmement à la mode pendant tout le XVI[e] siècle. Il existe à la Bibliothèque du Roi une collection peu connue de portraits de ce genre, dessinés avec une rare finesse, et qui représentent les personnages les plus célèbres des règnes de Henri II et Henri III. Ces portraits sont signés *Fulonius*, probablement Foulon. Aucun auteur ne parle de ce maître.

Michel-Ange. Sa manière conventionnelle aspirait plutôt à la grâce qu'à la force et aux grands effets. Il payait bien aussi de temps en temps son tribut à l'anatomie et à la science musculaire, mais il donnait plus volontiers à ses figures cette élégance svelte et allongée qu'affectionnaient aussi quelques-uns de nos artistes, et que Jean Goujon, par exemple, s'était appropriée avec tant de bonheur.

Le successeur du Primatice fut un Français, mais un Français plus Italien, plus académique, plus Florentin que le Rosso lui-même. Il se nommait Toussaint Dubreuil. Son père[1], Louis Dubreuil, était de ceux qui, quarante ans auparavant, s'étaient livrés aux Italiens sans restriction, sans se rien réserver de leur finesse, de leur esprit, de leur caractère de Français. Le fils avait hérité des traditions paternelles; il dessinait avec lourdeur et fracas.

Je ne veux pas croire que Toussaint Dubreuil, devenu directeur des peintures de Fontainebleau (on ne lui avait donné que la moitié des dépouilles du Primatice, l'architecture était allée à Jean Bullant), je ne crois pas, dis-je, que Toussaint Dubreuil dût exercer une grande influence sur ses contemporains; mais il n'en faut pas moins noter que, vers cette époque, on voit apparaître d'assez importants changements. Les formes s'alourdissent en aspirant à plus d'ampleur; la grâce disparaît, et ce n'est pas la force qui la remplace, c'est une certaine roideur tourmentée. Nos maîtres les plus habiles commençaient à disparaître. Jean Goujon n'était plus, et ceux qui survivaient semblaient avoir perdu le sentiment de leur individualité et le secret de leurs premiers succès. Quelle différence entre les productions qui sortaient alors des mains de Germain Pilon

[1] D'autres disent son oncle.

et celles de ses jeunes années ! Jean Cousin lui-même, ce grand artiste qui, tout en se livrant avec amour à la partie scientifique du dessin italien, avait toujours conservé dans une si juste mesure la précision et la fermeté du vieux style français, Jean Cousin, touchant à la vieillesse, s'était fait une pratique qui lui enlevait en partie son ancienne physionomie.

C'est alors que nos troubles civils éclataient dans toute leur violence. Les dévastations de 1562 avaient déjà porté le désordre et la ruine dans presque toutes les villes où travaillaient nos écoles provinciales : les artistes s'étaient dispersés, les uns avaient fui, d'autres avaient pris le mousquet. Les réactions sanglantes de 1572 ne devaient pas être moins meurtrières pour l'art ; et les intrigues, les agitations, les fureurs de la Ligue achevèrent de l'étouffer. Mais, lorsqu'au retour du calme et de la paix, le pays commença à reprendre haleine, on eût dit qu'on voulait réparer le temps perdu ; ce fut une vogue, une passion subite et singulière pour les beaux-arts, et, par une étrange mobilité dans les goûts du public, c'est la peinture qui, cette fois, devint l'objet d'une faveur marquée et d'une prédilection presque exclusive.

On a vu combien, pendant tout le XVIe siècle, la peinture était restée sur le second plan. Tandis que l'architecture, la sculpture, la ciselure, produisaient de si gracieux chefs-d'œuvre, la peinture, se débattant entre les influences contraires qui la précipitaient et la retenaient dans des sens différents, n'était parvenue à prendre aucune allure décisive, et s'était réduite à un rôle terne et secondaire. Sauf le roi François Ier et quelques grands seigneurs, personne en France n'avait encore professé un goût quelque peu vif pour la peinture : on faisait faire volontiers son portrait, mais

qui achetait des tableaux? qui songeait à en orner sa demeure? où étaient les galeries, les collections?

Tout semble changer d'aspect dès que Henri IV est depuis quelques années sur le trône; on dirait que tous ces autres arts, rivaux heureux de la peinture, ont péri dans nos guerres civiles, et qu'il n'en reste plus qu'une ombre. L'architecture est mise à l'écart; les maisons qu'on bâtit sont presque entièrement en briques, on ne pense plus à les décorer. Quant à la peinture sur verre, il n'en est plus question; et pour la sculpture, elle qui puise sa plus forte sève au sein de l'architecture, il est tout simple qu'elle languisse quand sa compagne s'affaiblit. Les tableaux, au contraire, étaient comme des nouveautés dont tout le monde était friand; c'était vers la peinture que se tournaient tous les hommages, et il était facile de prévoir que les peintres allaient bientôt devenir les personnages les plus importants dans notre domaine des arts.

La principale cause de cette réaction nous venait d'Italie; les Carrache étaient alors dans leur plus grand éclat; les querelles entre les *naturalistes* et les *idéalistes* commençaient à devenir bruyantes, et l'écho en venait jusqu'à nous. Ceux de nos jeunes artistes qui, pendant les troubles, avaient quitté la France et passé les Alpes, faisaient à leur retour les plus merveilleux récits des miracles qui s'opéraient à Bologne. Enfin, pour achever de nous séduire, on nous envoyait des bords de l'Arno une nouvelle reine pour qui les tableaux étaient devenus un luxe nécessaire, et qui allait faire de l'amour de la peinture la vertu obligée des courtisans.

Nous n'avions alors parmi nos peintres rien de bien remarquable à lui offrir. Le vieux Dubreuil vivait encore, et les glaces de l'âge ne lui avaient pas apporté le talent qu'il

n'avait jamais eu. Cependant, le roi, qui avait repris avec ardeur les embellissements de Fontainebleau comme pour constater que la royauté continuait son œuvre, faisait, depuis quelques années, travailler sous les ordres de Dubreuil Ambroise Dubois [1], Bunel, Leramberg, Jean de Brie et quelques autres. Mais tous ces peintres se ressentaient du long sommeil dont on venait de sortir; ils n'avaient ni originalité personnelle, ni physionomie d'école.

Aussi, lorsque quelques années plus tard Dubreuil vint à mourir (vers 1607), ce ne fut pas dans leur rang qu'on chercha son successeur. La cour aurait désiré quelque grand nom d'Italie, mais il y avait alors à Rome un Français qui s'y était acquis une telle célébrité, que le choix du roi dut tomber sur lui. Son nom était Freminet: parti de France en 1592, il y avait quinze ans qu'il habitait l'Italie. Il s'était lié d'une étroite amitié avec le Josépin, et lui avait souvent prêté secours contre ses fougueux adversaires. Les biographes de Freminet ont soin de remarquer que, tout en étant l'ami de Josépin, son goût l'avait porté à imiter plutôt Caravage. Rien n'est moins exact. Freminet avait horreur du style grossier et sans façon des *naturistes*, Michel-Ange était son dieu. Mais il peignait d'un ton noirâtre et prononçait très-fortement ses ombres; c'est

[1] De tous ces peintres, Ambroise Dubois est le seul dont il reste quelque chose. Les tableaux encastrés dans le plafond de la salle ovale à Fontainebleau, salle où naquit Louis XIII, sont de la main d'Ambroise Dubois. Ils représentent les amours de Théagène et Chariclée. Sauf deux ou trois figures dont les airs de tête ne manquent pas d'élégance, il n'y a dans tous ces tableaux qu'un style tellement mou et banal, qu'au premier coup d'œil on ne sait à quelle époque ils appartiennent. L'exécution matérielle n'est cependant pas sans quelque mérite.

de là qu'est venue la méprise. Les travaux du Caravage sont noirs, ceux de Freminet le sont aussi ; on en a conclu qu'ils étaient de même famille, tandis qu'au fond c'est l'eau et le feu.

Freminet, nommé premier peintre du roi, fut aussitôt chargé du travail des voûtes de la chapelle de la Sainte-Trinité à Fontainebleau, voûtes jusque-là toutes nues et qui avaient fait dire à l'ambassadeur d'Espagne qu'il n'y avait que Dieu qui fût mal logé chez le roi. Ce grand travail dura près de dix ans ; il n'était qu'à peine ébauché lorsque Henri IV fut assassiné.

Les peintures de Freminet existent encore, bien que le temps les ait profondément altérées ; peut-être recevront-elles bientôt l'honneur de cette restauration laborieuse et intelligente qui a déjà rendu à la vie et à leur premier éclat presque toutes les grandes compositions du Primatice. En attendant, malgré de déplorables dégradations, on peut encore en saisir assez distinctement le caractère, les qualités, les défauts. On y voit comme un reflet de cet aspect grandiose que le doigt de Michel-Ange impose à tout ce qu'il touche, mais on y trouve en même temps la reproduction plus que fidèle de tout ce que le grand homme s'est jamais permis de contours extraordinaires et d'effets contre nature.

Les yeux n'étaient pas préparés à ce spectacle. C'était la première fois peut-être depuis le Rosso qu'on nous donnait avec cette crudité une représentation du système florentin. On recula d'étonnement devant ces muscles en relief qui faisaient saillie même au travers des draperies, et la rudesse du coloris fit paraître encore plus dure et plus étrange cette extrême accentuation des formes. En un mot, il y eut à Fontainebleau grande foule de curieux

pour contempler l'œuvre du premier peintre, mais le succès fut contesté. Freminet s'en aperçut, et le chagrin abrégea sa vie. Il mourut deux ou trois ans après, en 1619.

Vers cette même époque, la reine-mère s'occupait à réaliser, non sans beaucoup de peine et de négociations, le dessein qu'elle avait formé d'attirer à Paris une des plus grandes célébrités du siècle. C'était de sa part un acte d'impartialité, car il ne s'agissait pas d'un Italien. Le nom de Rubens était alors dans toutes les bouches. Pendant que l'Italie proclamait la résurrection de sa peinture et célébrait ses nouveaux triomphes, la Flandre avait vu s'opérer chez elle une révolution non moins éclatante. Otto Venius, à son retour d'Italie, s'était mis à peindre avec la chaleur de ton et la magie de couleur des Vénitiens. A vrai dire, il ne faisait que rendre à son pays ce que Venise lui avait emprunté, car ce sol brumeux de la Flandre, malgré son pâle soleil, est bien sans contredit la mère-patrie du coloris. Ce n'est pas seulement l'art de peindre à l'huile que Van-Eyck a inventé; il a connu et pratiqué la science de tous les grands effets lumineux. Voyez dans le musée de Bruges cet archevêque en grands habits sacerdotaux, entouré de son clergé; peut-on pousser plus loin non-seulement le relief des carnations et de tous les détails du costume, mais même l'harmonie générale, la dégradation des plans, le fondu et l'empâtement des couleurs? On a peine à comprendre comment, après de tels exemples, les successeurs de Van-Eyck tombèrent si vite et restèrent si long-temps dans une sécheresse plate et décharnée. L'influence allemande les avait subjugués; mais, au premier signal donné par Otto Venius, les vieux instincts du pays se réveillèrent, et de ce jour l'école flamande redevint essentiellement coloriste.

Rubens, qu'on a si bien nommé le Michel-Ange de la couleur, eut à peine adopté le système de son maître, qu'il le porta à ses dernières conséquences. Pour lui, il n'y eut plus de formes dans la nature, il n'y eut plus que de la lumière colorée. Il était alors dans toute l'énergie de son talent; il n'avait que quarante-trois ans, et avait déjà rempli l'Europe de ses œuvres et de sa renommée. Son arrivée à Paris fit grande sensation : il reçut à la cour l'accueil le plus brillant, mais ses tableaux n'excitèrent pas une admiration aussi grande qu'on devait le supposer. Peut-être l'extrême rapidité avec laquelle furent achevées ces vingt-quatre grandes toiles destinées à la décoration du Luxembourg donna-t-elle à penser que le pinceau du maître n'avait fait que les effleurer. Ce soupçon suffisait pour mettre nos amateurs sur leurs gardes; car, dès cette époque, ils craignaient de se compromettre, et s'entendaient mieux à juger qu'à sentir. Il y avait d'ailleurs chez Rubens un parti pris beaucoup trop exclusif et trop violent pour nos esprits tempérés et moqueurs. Quand on s'abandonne sans réserve aux charmes de ce merveilleux pinceau, c'est qu'on a la faculté d'oublier pour un moment qu'il y a dans ce monde autre chose que des carnations éblouissantes. C'était trop demander à des esprits français : les incontestables lacunes qui déparent ce grand génie n'échappèrent à personne, et la trivialité, la lourdeur, la bizarrerie de son dessin firent perdre à sa palette presque toute sa séduction et sa puissance.

Rubens ne devait donc pas faire école parmi nous. Pour réussir complétement à Paris, je ne dis plus en France, parce que pour les arts la France commençait dès lors à être tout entière dans Paris, pour obtenir, dis-je, à Paris un succès complet et assuré, il ne fallait rien d'exclusif,

rien qui prêtât au ridicule, et par conséquent rien de trop vivement prononcé.

Freminet avait échoué, moins parce qu'il n'était pas un homme supérieur que parce qu'il s'était jeté sans prudence et sans modération dans l'imitation de Michel-Ange. Rubens n'avait réussi qu'à moitié, malgré son génie et son grand nom, parce qu'il y avait en lui quelque chose d'outré et d'excessif. Tous ceux qui se présentèrent dans ces mêmes conditions éprouvèrent le même sort. Ainsi, Blanchard, qui s'était fait exclusivement vénitien, le Valentin, qui n'avait étudié et qui n'imitait que Caravage, malgré de très-belles facultés et une grande verve de talent, ne furent que médiocrement goûtés : ils trouvèrent bien quelques chauds partisans, mais encore plus de détracteurs. Un seul homme devait joindre au privilége de ne blesser personne celui de plaire, pour ainsi dire, à tout le monde, et cet homme si habile ou si heureux, cet homme si bien fait pour ce public et pour cette époque, c'était Simon Vouet.

Il habitait l'Italie depuis quatorze ans, mais il avait eu la prudence de ne séjourner trop long-temps dans aucune ville et de ne s'attacher à aucun parti, pas même aux Carrache; ce qui ne veut pas dire qu'il se fût imposé la tâche d'être original et naturel, ni surtout qu'il eût eu le pouvoir de le devenir. Il s'était rendu familier le style de tous les maîtres à la mode et s'était fait une manière qui reproduisait jusqu'à un certain degré les qualités les plus saillantes de chacun d'eux. Son point de départ avait été le Caravage, puis il avait éclairci ses teintes en étudiant le Guide, et enfin il avait cherché à les échauffer à l'exemple de Paul Véronèse, pour lequel étaient ses plus intimes affections. Son pinceau facile et abondant l'avait promptement rendu célèbre à Rome, à Venise, et surtout à Gênes.

Le roi Louis XIII, dont il était déjà le pensionnaire, lui donna l'ordre de quitter l'Italie et de venir occuper la charge de premier peintre, encore vacante, je crois, depuis la mort de Fréminet. Parmi les nombreux talents de Vouet, on citait celui de peindre avec adresse le portrait au pastel; or, le roi, qui s'exerçait déjà dans ce genre, avait résolu, d'après les conseils du cardinal, d'en faire une étude plus approfondie, et c'était à Vouet qu'il réservait l'honneur de lui servir de guide.

Le premier peintre prit possession de sa charge en 1627. Un logement lui fut donné dans les galeries du Louvre. Ce n'était que le prélude des biens et des faveurs qui allaient pleuvoir sur lui.

On ne s'imaginerait jamais l'admiration sincère et prolongée qu'excita cette façon de peindre, où se trouvaient fondus et mariés avec une certaine fraîcheur les différents styles dont l'Italie était alors si fière. C'est chose assez triste à dire, mais l'apparition du *Cid* ne produisit pas plus d'effet que les premiers tableaux de Vouet. Il fut proclamé tout d'une voix le restaurateur de la peinture, le fondateur de l'école française, et le nom lui en est resté dans les livres. Tout le monde voulut avoir de ses œuvres. Sans parler du roi qui le fit travailler successivement au Louvre, au Luxembourg, à Saint-Germain; sans parler du cardinal, qui le chargea de peindre la chapelle et la galerie de son nouveau palais, on vit tous les seigneurs de la cour le supplier de décorer, celui-ci son hôtel, celui-là son château. C'est ainsi qu'en peu d'années il couvrit de ses peintures l'hôtel Bullion, le château de Ruel, le château de Chilly, l'hôtel Séguier, l'hôtel de Bretonvilliers.

Si l'on se disputait ses ouvrages, on ne fut pas moins avide de ses leçons. Il fut, pour ainsi dire, contraint d'ou-

vrir un atelier, et cet atelier, qui lui donna bientôt les moyens d'accroître encore ses succès et son autorité, devint aussi dans l'avenir sa sauvegarde contre l'oubli ; car, ainsi que nous l'avons déjà dit, il eut la singulière fortune de compter parmi ses élèves presque tous les hommes qui, pendant le cours de ce siècle, s'illustrèrent à des titres et à des degrés divers comme peintres français.

C'est dans cet atelier que nous avons laissé Eustache Le Sueur. Nous connaissons le maître ; voyons maintenant ce qu'allaient devenir entre ses mains les précoces talents du disciple.

III.

Le Sueur suivit d'abord avec docilité les conseils de Vouet ; il était trop timide pour affecter l'indépendance, trop modeste pour en avoir seulement la pensée. C'était à son insu, et comme entraîné malgré lui, qu'il devait s'écarter des traces de son maître et marcher dans la voie où l'appelait sa vocation.

Le maréchal de Créqui, en revenant de ses ambassades à Rome et à Venise (1634), avait rapporté une riche collection de tableaux que tout Paris courait visiter. Les élèves de Vouet furent admis à la voir, et leurs regards se portèrent tout d'abord et se fixèrent presque exclusivement sur les œuvres des maîtres contemporains, tels que l'Albane, le Guide, le Guerchin et autres célébrités de l'époque. Le Sueur seul ne s'arrêta pas long-temps à les contempler : il avait aperçu dans le fond de la salle d'autres tableaux qui n'étaient pas, il est vrai, aux places d'honneur, mais dont ses yeux ne pouvaient se détacher. C'étaient quelques peintures des maîtres du XVe siècle ; c'étaient aussi plusieurs Francia, un

André del Sarto, et deux ou trois copies de Raphaël exécutées sous ses yeux.

De ce jour Le Sueur comprit qu'il faisait fausse route. Il devint soucieux, rêveur, mécontent de tout ce qu'il essayait. Il avait été comme frappé de révélation : la simplicité de l'ordonnance, le calme du dessin, la justesse des expressions, lui étaient apparus comme des vérités pour lesquelles il se sentait intérieurement prédestiné. Ce genre de peinture était, pour ainsi dire, familier d'avance à son esprit, mais c'était une nouveauté pour ses yeux. Les artistes ne disposaient pas alors comme aujourd'hui des moyens de tout connaître et de tout comparer ; le pauvre jeune homme n'avait pas ses entrées dans le cabinet du roi où se conservaient les tableaux de Raphaël et de Léonard : il avait bien vu des copies de Raphaël, mais des copies comme on les faisait alors, c'est-à-dire des traductions plus que libres, des variations fantastiques sur un thème méconnaissable. C'est à peine si de nos jours, où théoriquement on sait ce que doit être une copie, il se trouve des mains capables d'en faire une fidèle ; alors il n'y avait ni théorie, ni pratique : on faisait à Raphaël l'honneur de le rajeunir.

Le Sueur n'eût rien tant désiré que de faire des études chez le maréchal de Créqui ; mais son maître, qui succombait alors sous ses innombrables travaux, avait besoin du secours de ses élèves les plus habiles et ne lui laissait pas une heure de liberté. La reconnaissance, plus encore que son embarras naturel, empêchait le jeune artiste de secouer cette tyrannie. Il passa ainsi quatre ou cinq années fort hésitant, fort combattu. Chaque jour, pour gagner du temps, Vouet adoptait des méthodes de plus en plus expéditives, et, pour ne pas laisser voir sur les toiles qu'il achevait la trace de deux pinceaux différents, il fallait

que Le Sueur se conformât exactement à ces méthodes. Cependant le dégoût de cette manière lâchée augmentait en lui à mesure qu'il entrevoyait plus clairement un autre but, et il commençait à craindre, non sans raison, qu'à force de contracter de telles habitudes, il lui fallût plus tard, pour s'en délivrer, les plus pénibles efforts.

Une occasion s'offrit enfin où son maître le laissa libre. Vouet avait été chargé de faire huit grands tableaux destinés à être exécutés en tapisserie. Les sujets devaient être tirés du poème si bizarre du dominicain François Colonna, intitulé le *Songe de Polyphile.* Ce travail ne plaisait pas à Vouet; il l'abandonna complétement à Le Sueur, qui pouvait avoir environ vingt ans. Le jeune peintre entreprit cette tâche avec tant d'ardeur, qu'en moins de deux années il avait achevé les huit compositions.

Elles ne sont pas toutes parvenues jusqu'à nous, mais à en juger par celle qui nous reste, elles étaient remarquables par la disposition claire et facile des figures et par une expression à la fois digne et gracieuse qui convenait à ce sujet d'une mysticité presque érotique.

Ce début de Le Sueur eut un certain éclat et lui valut de bienveillants encouragements. Son maître toutefois ne parut que médiocrement satisfait : il ne put se dissimuler qu'il y avait dans ce coup d'essai une tentative d'affranchissement, un oubli volontaire de ses exemples, une critique indirecte de ses leçons. Il s'ensuivit entre son élève et lui un certain refroidissement.

Mais un événement plus important allait aider Le Sueur à sortir complétement de tutelle en exerçant sur toute sa vie d'artiste une solennelle influence.

Quelque temps avant que Simon Vouet quittât l'Italie et vînt fonder en France sa grande fortune, on avait vu

s'établir silencieusement à Rome un Français qu'à son air grave et recueilli on aurait pris pour un docteur de Sorbonne, mais dont l'œil noir lançait, sous un épais sourcil, un regard plein de poésie et de jeunesse. Sa façon de vivre n'était pas moins surprenante que sa personne. On le voyait marcher dans les murs de Rome, ses tablettes à la main, dessinant en deux coups de crayon tantôt les fragments antiques qu'il rencontrait, tantôt les gestes, les attitudes, les physionomies des personnes qui se présentaient sur son chemin. Toujours seul, on ne lui connaissait pas même un domestique; seulement il s'asseyait parfois le matin sur la terrasse de la Trinité-du-Mont, à côté d'un autre Français moins âgé de cinq ou six ans, mais déjà connu pour faire des paysages d'une telle vérité, d'une beauté si neuve et si merveilleuse, que tous les maîtres italiens lui rendaient les armes, et que depuis deux siècles il n'a pas encore rencontré son égal.

De ces deux artistes, le plus âgé avait évidemment sur l'autre la supériorité du génie sur le talent. Les conseils du Poussin, ses moindres paroles étaient recueillies par Claude, son ami, avec déférence et respect; et cependant, à ne consulter que le prix qu'ils vendaient l'un et l'autre leurs tableaux, le paysagiste avait pour le moment une incontestable supériorité.

Qu'on se figure l'effet qu'avait dû produire dans Rome, à cette époque, l'impassible austérité, l'audacieuse indépendance dont l'artiste français faisait profession. En présence de l'orgueil délirant des ateliers, au milieu de leurs triomphes et de leurs colères, proclamer tout haut qu'il regardait comme non avenues toutes les écoles, toutes les traditions académiques et autres, se faire à soi-même sa méthode, son style, sa poétique, sans vouloir ressembler à

personne, c'était évidemment s'exposer à passer pour fou, pour visionnaire, et, qui pis est, à mourir de faim. Toutefois, lorsqu'après avoir bien ri de pitié les gens de bonne foi s'aperçurent que l'artiste n'en était pas ébranlé, qu'il ne transigeait pas, qu'il persévérait comme Galilée, ils furent saisis de vénération pour sa constance, et bientôt il fallut reconnaître que cette constance ne provenait que du génie. Chose vraiment singulière, les opinions régnantes n'en furent pas modifiées; on continua à se livrer à tous les caprices, à toutes les aberrations des idées à la mode, et cependant on fit une place parmi les peintres, et même une place d'honneur, pour cet homme qui protestait contre ces caprices et qui était la condamnation vivante de ces idées. On l'admit d'abord à titre de penseur et non de peintre; on lui reconnut le droit de parler à l'esprit, sinon de charmer les yeux : c'était un philosophe dont on admirait la morale sans se croire obligé de la pratiquer, un stoïcien à la cour de Néron. Mais, à quelque titre qu'il se fût fait accepter, le grand homme avait accompli son œuvre, et, après quinze ans d'efforts et de patience (c'est-à-dire vers 1639), il avait acquis dans Rome une célébrité presque populaire.

Le bruit s'en répandait depuis quelques années en France, au grand effroi de Vouet. Il y avait déjà douze ans que le *premier peintre* exploitait sa faveur : les rues étaient pavées de ses œuvres; le roi ne s'amusait plus à faire des pastels; sa santé s'altérait, il se lassait de Vouet comme de tout le reste; il lui fallait du nouveau, et un jour la passion le prit de faire venir le Poussin. Il ne pouvait lui offrir la charge de premier peintre, puisqu'elle était occupée par Vouet, mais il lui fit promettre de riches pensions et des avantages considérables. Poussin ne

voulut à aucun prix quitter Rome : il résista pendant plus de six mois, et laissa presque sans réponse les lettres de M. Desnoyers, le surintendant des bâtiments royaux : mais enfin le roi lui écrivit de sa propre main et dépêcha M. de Chantelou à Rome pour le ramener. Il fallut bien céder et se mettre en route vers Paris[1].

Un carrosse du roi l'attendait à Fontainebleau et le conduisit au logement qui lui avait été préparé dans le jardin des Tuileries. Le lendemain on le mena faire sa cour au cardinal, qui l'embrassa et lui commanda quatre tableaux ; puis il fut conduit à Saint-Germain, où le roi lui fit l'insigne honneur de le recevoir à la porte de sa chambre, et dit en se retournant aux courtisans témoins de l'entrevue : *Voilà Vouet bien attrapé!*

Il n'est pas vrai que ce mot ait fait mourir Vouet six mois après[2]; mais on comprend qu'il dut porter la rage

[1] A la fin de l'année 1640.

[2] Sur la foi de Félibien, presque tous les biographes supposent qu'il mourut le 5 juin 1641 ; mais Perrault et Bullan ne le font mourir qu'en 1648. Ce qui ne permet pas évidemment d'admettre la version généralement adoptée, c'est que Félibien lui-même nous apprend que Vouet, ayant perdu sa femme au mois d'octobre 1638, en prit une seconde à la fin de juin 1640 ; que la première lui donna deux filles et deux garçons, et qu'il eut de la seconde trois enfants, dont il ne restait qu'un garçon à l'époque où écrivait Felibien. Or, s'il fût mort le 5 juin 1641, après s'être marié en 1640, il lui eût été difficile d'avoir de sa femme trois enfants, à moins qu'ils ne fussent venus au monde tous les trois à la fois, ce qui aurait mérité une mention particulière. D'un autre côté, s'il est mort en 1648, il faut que ce soit avant le 20 janvier, date de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture ; car, s'il eût vécu, on trouverait certainement son nom parmi ceux des douze fondateurs.

dans le cœur du peintre détrôné, et que le Poussin, comme il le prévoyait d'ailleurs, allait être en butte aux attaques d'une rivalité furieuse.

Le Sueur fut peut-être le seul des élèves de Vouet qui refusa de prendre feu pour son maître et de s'associer au système de dénigrement et de sarcasme qui s'organisa contre le Poussin dès le lendemain de son arrivée. Ce qu'il respectait dans le grand artiste, ce n'était pas la faveur royale, c'était le caractère sérieux de ses ouvrages, la noblesse de ses idées, la hardiesse et la nouveauté de son style.

Le Poussin apprit par hasard que ce jeune homme rompait des lances à son sujet; il voulut le connaître, et fut si charmé de sa candeur, de l'élévation de ses sentiments, de la distinction de son esprit, qu'il l'accueillit avec une bonté affectueuse et lui promit ses conseils et son amitié. Depuis ce jour, Le Sueur ne quitta plus les pas de son nouveau maître : il se nourrissait de sa parole féconde et puissante; il sentait en l'écoutant ses doutes se dissiper, ses pressentiments et ses rêves se réaliser et s'éclaircir. La liberté d'esprit du Poussin, ses attaques franches et brutales contre le charlatanisme du métier, ses jugements fermes sur toutes choses, développaient chez son jeune ami une indépendance et une fierté natives qu'une longue contrainte n'avait fait que comprimer. Le Sueur se sentait revivre; il prenait possession de lui-même, sa nature se dégageait des liens de son éducation.

C'était presque toujours sur l'art des anciens qu'ils avaient coutume de s'entretenir. Le Sueur pénétrait avec délices dans ce monde tout nouveau pour lui : il feuilletait sans cesse, il dévorait les cahiers de croquis d'après l'antique que le Poussin avait rapportés, et sa mémoire se remplissait de notions et de souvenirs que, même au milieu des ruines de Rome, personne alors n'eût eu l'idée de recueillir.

Pendant plus d'une année il put ainsi se pénétrer des leçons du Poussin, et, mieux encore que de ses leçons, de ses exemples. Il assistait à ses travaux : il le vit peindre d'abord un grand tableau représentant la *Sainte Cène* pour le maître-autel de l'église de Saint-Germain-en-Laye; puis, pour le Noviciat des jésuites à Paris, cette admirable résurrection de la jeune fille rappelée à la vie par le *Miracle de saint François Xavier*. Cet enseignement pratique le délivrait de bien des routines et lui révélait de précieux secrets.

Non-seulement il vit peindre le Poussin, mais il peignit devant lui; c'est sous son inspiration et presque en sa présence qu'il exécuta son tableau de réception à l'ancienne Académie de Saint-Luc. Ce tableau, d'un noble et grave caractère, représentait *Saint Paul imposant ses mains aux malades*. La composition nous en a été conservée par la gravure : elle semble écrite sous la dictée du Poussin.

Mais, pendant que le grand peintre se livrait sans bruit à ses travaux, sans autre distraction que la compagnie de Le Sueur et de quelques amis de jeunesse qu'il avait retrouvés à Paris, l'intrigue ne cessait de grandir sourdement: déjà même elle avait tant fait et tant dit contre lui, que ses protecteurs, M. Desnoyers, M. de Chantelou, le roi et jusqu'au cardinal, paraissaient ne plus le soutenir qu'à demi, et trouvaient sans doute qu'en le faisant venir ils s'étaient mis sur les bras une méchante affaire. Les attaques devinrent enfin si vives, que Poussin n'eut plus le courage de les mépriser. Il quitta ses pinceaux et prit la plume.

La querelle s'était animée à l'occasion du *Miracle de saint François Xavier*, qu'on avait exposé dans l'église des jésuites vis-à-vis d'un tableau de Vouet, tableau d'une fadeur plus qu'ordinaire. On donna la palme à Vouet,

cela va sans dire ; puis il fallut faire le procès au Poussin : on prouva que son tableau était d'une immobilité glaciale, et on demanda ce qu'on pouvait penser d'un homme qui poussait la manie des statues antiques jusqu'à donner à son Christ la figure d'un Jupiter tonnant. Peu s'en fallut qu'on n'invoquât les foudres canoniques.

Poussin fit une excellente réponse : « Quant au Christ, » dit-il dans sa lettre à M. Desnoyers, je n'en ai pas fait » un Jupiter, j'ai seulement voulu lui donner la figure » d'un dieu et non pas un visage de *torticolis* ou d'un » *père Douillet.* » C'était caractériser en deux mots la mollesse contournée, non-seulement de Vouet et de ses élèves, mais de Lahire qui prétendait faire école à part, et de presque tous les autres peintres alors en réputation.

Jusque-là on s'en tenait aux plaisanteries : les grandes fureurs éclatèrent à propos de la galerie du Louvre. Le Poussin avait été chargé par le roi d'en régler et ordonner les décorations : il pensait que cela voulait dire qu'un plein pouvoir lui était donné pour disposer tout selon son goût. Mais sans compter Vouet, qui prétendait avoir des droits sur ce travail, deux autres adversaires vinrent le lui disputer : d'abord Lemercier, architecte du roi, qui avait fait un projet de décoration pour la galerie et qui l'avait même déjà mis à exécution, puis Fouquières, peintre de paysage flamand, qui s'était fait donner, par le surintendant des bâtiments, l'ordre de peindre une ville de France sur chaque trumeau de la galerie. Ce Fouquières avait été introduit à la cour par la reine-mère il y avait vingt ans ; il était en grande renommée et d'un orgueil plus grand encore. C'était le marquis de Tuffière du paysage ; il se croyait noble et ne peignait jamais que l'épée au côté. Aussi Poussin, dans ses lettres, l'appelle-t-il avec un grand sérieux monsieur le

baron de Fouquières[1]. Or, ce Fouquières voulait que ses paysages fussent le principal ornement de la galerie; et comme les plans de Poussin contrariaient ses projets, il les trouvait méprisables. Quant à Lemercier, c'était encore bien pis : Poussin avait fait jeter par terre toutes les lourdes et épaisses corniches, tous les massifs compartiments dont ce pauvre personnage avait surchargé les voûtes de la galerie. Lemercier criait au sacrilége, au scandale, au vandalisme.

Poussin fit un long mémoire justificatif dans lequel il démontra avec une admirable lucidité et par des raisons toutes techniques combien son plan était irréprochable, combien celui de ses adversaires était impraticable et ridicule; puis, il terminait en demandant s'il avait été oui ou non chargé, sous sa responsabilité, de décorer la galerie du Louvre. La réponse s'étant fait attendre, il renouvela sa question, mais en termes plus nets et plus pressants. On lui fit dire qu'avec du temps tout pouvait s'accommoder : dès lors il comprit que la place n'était plus tenable, et son parti fut bientôt pris. Sous prétexte d'aller mettre ordre à ses affaires et de ramener sa femme, il demanda la faveur d'un congé pour retourner à Rome. Ce projet d'absence ne déplut pas à la cour; c'était un moyen d'ajourner une difficulté, et pour quiconque est au pouvoir, un ajournement est toujours le bienvenu. Mais cette fois, l'ajournement fut éternel. A peine de retour à Rome[2], le Poussin apprit que le cardinal venait de mourir; puis cinq

[1] « M. Le baron de Fouquières est venu me parler avec sa grandeur accoutumée. Il trouve fort étrange qu'on ait mis la main à l'œuvre de la grande galerie sans lui en avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi, » etc. (Lettre à M. de Chantelou.)

[2] Le 5 novembre 1642.

mois plus tard, le roi suivit le cardinal. M. Desnoyers ne conservait pas à la nouvelle cour sa charge de surintendant; si, malgré tout ce puissant patronage, le Poussin, pendant son séjour en France, avait éprouvé tant de traverses et d'ennui, que serait-il devenu après la mort et la retraite de tous ses protecteurs? Il renonça donc pour jamais à revoir la France, et reprit ses habitudes romaines pour ne les plus quitter qu'avec la vie.

Faut-il dire tout ce que cette séparation dut coûter à Le Sueur? Perdre un tel guide et se trouver à vingt-cinq ans exposé aux contrecoups de tant de mauvaises passions, c'était une des situations les plus difficiles qui se puisse imaginer. En se donnant si ouvertement au Poussin, il avait encouru l'inimitié de son ancien maître, la froideur de ses camarades, la malveillance de toutes les médiocrités hargneuses qui avaient aboyé contre l'homme de génie. Il lui restait bien un refuge auprès des amis du Poussin, mais ceux-ci n'étaient pas nombreux; et, à l'exception de Stella, son imitateur, son Sosie, qui avait su se mettre assez bien en cour, tout ce petit cercle se composait de personnes ou trop solitaires ou trop obscures pour être d'un grand appui dans le monde.

Il y en avait un pourtant qui, comme homme et même comme artiste, devait porter à Le Sueur de véritables consolations: je veux parler de Philippe de Champagne. C'était la plus vieille amitié du Poussin à Paris; ils s'étaient liés vingt ans auparavant, lorsqu'habitant ensemble au collége de Laon, ils peignaient des panneaux de portes au Luxembourg sous les ordres de Duchêne, le peintre ordinaire de la reine Marie de Médicis. Champagne n'avait ni la force de conception, ni la richesse et l'élévation de pensées du Poussin; mais, à un degré différent, il avait pris parmi les

peintres de l'époque une attitude presque aussi indépendante et aussi originale que son ami. Jamais il n'avait sacrifié à la mode; il n'était tombé dans aucun des écarts du style italien dégénéré. Son esprit droit, simple, laborieux, son inflexible conscience, peut-être aussi son origine flamande, mais avant tout son rare talent pour peindre le portrait, voilà ce qui l'avait sauvé de la contagion. Toujours en face de figures vivantes, dont il fallait saisir et traduire l'expression, il ne lui avait pas été possible de perdre de vue la nature, et il n'avait eu ni le temps d'apprendre, ni la pensée d'employer tous ces moyens alors en usage pour l'ennoblir et la contrefaire. Ce grand art du portrait n'avait pas seulement préservé son goût, il avait servi sa fortune en lui assurant la bienveillance d'une foule de puissants personnages; grâce à leur protection, il pouvait se permettre mieux qu'un autre de braver le goût dominant et de faire de la peinture autrement que tout le monde. Même pendant la toute-puissance de Vouet, Champagne vit son talent respecté; et, sans ses scrupules de fidélité envers la reine-mère, il est à croire que toutes les faveurs du cardinal auraient été pour lui. Les peintres se consolaient en disant que ses tableaux étaient froids, son style mesquin et pauvre; mais personne ne contestait qu'il eût un grand talent, et il occupait dans les arts ce qu'on appellerait aujourd'hui une position considérable.

C'était un abri pour Le Sueur; il puisa dans l'affection et dans les conseils de Champagne une force nouvelle pour les sévères études qu'il s'était imposées. Poussin aussi veillait de loin sur lui, il le soutenait dans son isolement par de fréquentes lettres auxquelles il avait soin de joindre presque toujours quelques dessins de figures antiques qu'il avait faits à son intention, et dont il lui developpait les beautés.

Le Sueur a souvent dit depuis que rien dans sa vie ne lui avait été si utile, que rien n'avait excité si vivement son imaginatien et mûri si vite son esprit, que cette nouvelle sorte d'entretiens avec le Poussin, et surtout que l'envoi de ces dessins qu'il attendait avec impatience, qu'il recevait avec bonheur, sur lesquels il rêvait pendant des mois, et qu'il gardait pour lui seul comme d'intimes confidences. Il ne craignait point de dire que ces mêmes antiques ne lui auraient peut-être pas été d'un si grand secours, s'il fût allé les dessiner lui-même; et pourtant il est probable qu'il n'eût pas hésité à suivre le Poussin jusqu'à Rome, si le projet d'un mariage selon son cœur ne l'eût alors retenu à Paris. Le Sueur n'avait pas porté ses vues bien haut; la personne qu'il épousait était sœur d'un de ses anciens confrères d'atelier, nommé Goulay [1], jeune fille pleine de piété et de solides vertus, d'une figure touchante, mais d'une frêle santé. Elle ne possédait rien, Le Sueur non plus; les embarras du ménage se firent bientôt sentir. Depuis trois ans Le Sueur n'avait fait qu'étudier; il fallut songer à travailler pour vivre [2].

[1] D'Argenville (t. II, p. 294, in-4°, 1745) nomme ainsi le beau-frère de Le Sueur. Selon Félibien (5e partie, p. 41, in-4°) son nom était Gousse (ou Goussé).

[2] M. Miel dans une notice qui fait partie du t. II de la *Galerie française* (in-4°, 1821), nous apprend que Le Sueur remplissait une place d'inspecteur des recettes aux entrées de Paris. Où a-t-il trouvé la preuve de ce fait? Il ne l'indique pas; il nous a été impossible d'en découvrir la moindre trace dans les nombreux auteurs qui ont écrit sur la vie et sur les ouvrages de notre grand artiste. Nous ne savons pas non plus où M. Miel a pu trouver le fait suivant. « C'est à la barrière de Loursine qu'il eut à repousser l'in-
» jure faite à un de ses subordonnés par un gentilhomme. Insulté
» lui-même, il demanda satisfaction par les armes. Le noble reçut

C'était alors la mode d'orner de vignettes et de riches frontispices certains livres de luxe, et particulièrement les thèses de droit, de médecine et de théologie. Le Sueur essaya de cette industrie ; mais dans ses mains elle devint de l'art. Sa composition pour la thèse de M. Claude Bazin de Champigny est un chef-d'œuvre. C'est tout un tableau. Les quatre figures qui forment l'encadrement, et principalement les deux femmes placées dans le haut, sont posées et drapées avec une grâce sévère qui n'est ni la pureté antique ni la science du Poussin, mais quelque chose qui ne provient d'aucune imitation. Le frontispice de la *Vie du duc de Montmorency*, celui de la *Doctrine*

» avec dédain le cartel d'un commis, mais Le Sueur se nomma, » et l'agresseur, qui l'avait souvent admiré sans le connaître, voulut bien consentir à une réparation. Ils se rendirent à l'instant » sous les murs des Chartreux, et l'artiste eut la malheureuse » adresse de tuer son adversaire d'un coup d'épée. Le Sueur se retira dans le couvent même des Chartreux, qui lui donnèrent asile » jusqu'à ce qu'on eût apaisé la famille du gentilhomme. »

Si cette aventure romanesque avait le moindre fondement, comment Félibien, Brice, Perrault, d'Argenville, Florent Le Comte, n'en diraient-ils pas un mot?

Il en est de cette anecdote comme de beaucoup d'autres qu'on trouve non-seulement dans la notice de M. Miel, mais dans deux autres Vies de Le Sueur, l'une écrite par Landon (*Vies et œuvres des peintres les plus célèbres*, 1812) ; l'autre par M. Gence (*Biographie universelle*, t. XXIV). MM. Landon, Gence et Miel nous semblent avoir écouté avec trop de confiance les prétendues traditions de famille que Le Sueur, le musicien, débitait à qui voulait l'entendre, à qui voulait le croire descendant d'Eustache Le Sueur. Landon nous en avertit lui-même. « C'est M. le chevalier Le Sueur, » dit-il, qui nous a fourni quelques-unes de ces particularités, dont » il a conservé les titres ou la tradition, et qu'on ne trouve dans » aucune des Biographies de Le Sueur. »

des Mœurs, et celui des *Œuvres de Tertullien*, sont conçus avec une facilité, une souplesse de talent, que domine toujours une sagesse alors si nouvelle et si rare. Dans le dernier, on voit saint Augustin et Tertullien assis vis-à-vis l'un de l'autre et dialoguant sur la théologie. Il est impossible de caractériser ces deux hommes avec plus d'esprit et de vérité. On conserve aussi le frontispice d'une *Histoire universelle* par un certain père jésuite dont le nom m'échappe, composition élégamment classique, dans laquelle le Temps, l'Histoire et une troisième figure sont heureusement groupés. Enfin, c'est encore un charmant petit tableau que cette *Adoration de la Vierge* gravée en miniature comme frontispice d'un office à l'usage des chartreux (*diurnale cartusiense*). Mais, parmi toutes ces gravures d'après les dessins de Le Sueur, celle qui porte le cachet le plus original, et qui peut le mieux faire sentir tout ce qu'il y a de neuf, de spontané, d'individuel dans ce suave génie, c'est un portrait de la

C'est évidemment à la même source que M. Miel aura puisé. Il suffit, pour s'en convaincre, de cette phrase : « On dit que sa » famille avait quelque noblesse. » (Édit. in-fol. 1822.) Évidemment le chevalier Le Sueur peut seul être l'auteur de cet *on dit*, car cet homme de talent avait la double manie de se croire noble et descendant d'un neveu d'Eustache Le Sueur. Pour concilier ces deux prétentions, aussi mal fondées l'une que l'autre, il fallait nécessairement qu'il décernât à son soi-disant grand-oncle des lettres de noblesse. Or, le pauvre sculpteur de Montdidier n'avait transmis à ses quatre fils que du sang très-plébéien. Et quant à l'auteur de la *Caverne*, quoique originaire de Picardie, il n'y avait entre lui et les frères de Le Sueur aucun lien de filiation. L'abbé Tiron, qui avait été avec lui enfant de chœur pendant six ans à Amiens a publié dans la *France musicale* (1840, p. 157 à 161) des détails biographiques qui ne laissent point de doute à cet égard.

Vierge porté par les anges, composition qu'il avait faite probablement pour quelque communauté de femmes : on ne trouve pas d'indication. Deux grands anges tiennent suspendu le portrait de la Vierge, que trois petits chérubins gracieusement groupés font effort pour soutenir; d'autres chérubins semblent jouer dans les angles du tableau avec des images représentant certains symboles des litanies. Tout cela est disposé avec clarté, avec simplicité, sans recherche ni confusion; puis, dans le milieu, la figure de la Vierge brille d'un éclat radieux : ce n'est pas la Vierge de Raphaël, encore moins celle du Carrache ou celle du Guide. Dans cette tête, la beauté provient surtout de l'expression ; c'est une jeune fille chaste, pensive, un peu fière, et pourtant c'est bien aussi la Vierge: son front rayonne de sainteté.

Ces thèses, ces frontispices et tous ces dessins de librairie, n'étaient pour Le Sueur que des passe-temps plus ou moins lucratifs, mais il s'occupait en même temps à peindre un assez grand nombre de tableaux. C'est vers cette époque qu'il doit avoir exécuté presque tous ceux qui depuis sont passés en Angleterre, dans les galeries de lord Houghton, de lord Besborough, et dans la collection du duc de Devonshire[1], car c'est dans ces tableaux qu'on remarque la trace la plus visible des conseils encore récents du Poussin.

Mais bientôt il devait entreprendre la plus grande œuvre de sa vie. Ses habitudes de piété l'avaient depuis assez long-temps mis en rapport avec le prieur des chartreux :

[1] Le *Moïse abandonné sur les eaux*, l'*Agar chassée par Abraham*, la *Nuit des Noces de Tobie*, la *Reine de Saba devant Salomon*, plusieurs *Saintes familles*, etc., etc.

celui-ci faisait restaurer le petit cloître de son couvent, qui, dès l'an 1350, avait été peint à fresque, et dont on avait déjà renouvelé les peintures une première fois en 1508. Les nouvelles réparations exigeaient ou qu'on blanchît les murailles ou qu'on les peignît de nouveau. Il fut décidé qu'on devait les peindre, et ce fut à Le Sueur qu'on en confia le soin.

On a dit, je ne sais d'après quel témoignage, que ce grand travail lui avait été donné par ordre de la reine-mère; on a même ajouté que cette princesse l'avait nommé son peintre : je n'ai trouvé nulle part un indice sérieux qui confirmât ce fait. Il se sera introduit après coup dans les biographies [1], lorsque la gloire du peintre était devenue incontestée, et à une époque où on ne pouvait s'imaginer qu'un homme de génie n'eût pas été de son vivant peintre, sinon du roi, du moins d'une reine. L'extrême modicité du prix alloué à Le Sueur indiquerait, à défaut d'autres preuves, que ce n'était pas là une faveur royale. Les

[1] On ne le trouve rapporté que par le seul La Ferté (Extraits des différents ouvrages publiés sur la Vie des peintres, t. II, p. 482-1776). En se mettant ainsi en contradiction avec toutes les traditions reçues, La Ferté ne s'appuie sur aucune autorité. Nous n'attacherons donc pas grand prix à son témoignage. A la vérité, Florent Le Comte, en parlant des œuvres de Le Sueur, prétend qu'il avait peint les bains de la reine au vieux Louvre (t. III, p. 82), mais Brice, qui décrit dans les moindres détails ces bains de la reine, ne cite aucune peinture de Le Sueur. Il est donc plus que probable non-seulement que Le Sueur ne fut jamais nommé peintre de la reine-mère, et ne dut pas à sa faveur le travail que lui conférent les chartreux, mais qu'il ne peignit rien au Louvre et que les seuls tableaux que lui ait jamais commandés la cour sont ces trois figures allégoriques dont parle Florent Lecomte (t. III, p. 82), et que nous indiquons plus bas (pag. 175.)

chartreux de Bologne donnaient à cette même époque une fois plus d'argent au Guerchin pour sa seule *Vision de saint Bruno* qu'il n'en coûta à leurs frères de Paris pour faire peindre tout leur cloître.

Mais Le Sueur acceptait avec trop de joie cette pieuse et noble tâche pour regarder au salaire. Il avait alors vingt-huit ans (1645). Pendant les trois années écoulées depuis le départ du Poussin, son talent s'était fortifié par de constantes réflexions et par l'heureuse nécessité de se gouverner lui-même. Il aurait bien voulu, avant de se mettre à l'œuvre, faire de longues études de détails et méditer à loisir le caractère général de ses compositions. Mais les frères étaient impatients de jouir de leur cloître ; il fallut obéir, et l'on sait avec quelle rapidité tout fut achevé. Dès 1647, la plupart des tableaux avaient reçu leur dernière touche, et vers le commencement de 1648, c'est-à-dire en moins de trois années, ils étaient complétement terminés. Il est vrai que Le Sueur s'était fait aider par ses frères Pierre, Philippe et Antoine, et par Goulay son beau-frère. Mais il avait tout composé, tout dessiné, et plusieurs panneaux avaient même été entièrement couverts de sa main.

Ces vingt-deux tableaux excitèrent d'abord un sentiment de surprise encore plus que d'admiration. Il faut avoir bien présente à la pensée la manière de composer et de peindre des Sébastien Bourdon, des Lahire, des Dorigny, de tous ceux en un mot dont les ouvrages étaient alors généralement compris et goûtés, pour se figurer combien on dut être étonné de cette simplicité, de cette absence complète de recherche et d'apparat. L'étonnement était respectueux, parce qu'une œuvre si capitale n'est jamais traitée légèrement par la foule, même quand la foule ne la comprend pas. On louait la grande facilité de l'artiste, la

promptitude de l'exécution ; puis, comme les conceptions supérieures finissent toujours, sur un point quelconque, par triompher des préjugés, on convenait que ce style était bien approprié au sujet, que c'était de la peinture comme il en fallait aux chartreux, qu'à l'aspect de ces tableaux on respirait la vie du cloître. On admirait donc, puisqu'on sentait cette harmonie locale, cette unité d'impression qui est le premier mérite de ces tableaux, mais on admirait en faisant des réserves et en attribuant l'effet produit, non pas au principe de vérité et de simplicité qui inspirait le talent de Le Sueur, mais à une circonstance heureuse qui s'était rencontrée d'accord avec ce genre de talent.

C'est là ce qui peut expliquer comment cette *Vie de saint Bruno*, tout en excitant une vive curiosité et une estime qui ne fit que s'accroître d'année en année, ne changea rien cependant ni au goût du public ni à la direction d'études de nos peintres. Il est peut-être sans exemple qu'une production à la fois si neuve et si supérieure n'ait pas éveillé l'esprit d'imitation. C'est ordinairement la conséquence naturelle, inévitable, de tout ce qui a seulement l'apparence de la nouveauté ; eh bien ! ici, où ce n'était pas une apparence, et où quelque chose de réellement neuf et de hardiment novateur se produisait pour la première fois, personne n'eut seulement la pensée d'imiter. Il fallait être le frère ou le beau-frère de Le Sueur pour songer à suivre sa trace : c'était de la complaisance de famille ; mais du reste, pas un élève, personne qui s'avisât de lui demander son secret.

C'est qu'aussi ce secret n'était pas de ceux qui se divulguent ; il possédait ce qui s'imite le moins, le don de l'expression. Otez l'expression de ces tableaux et cherchez-en le mécanisme, c'est-à-dire la partie matérielle dont pour-

rait s'emparer l'imitation, vous ne trouverez rien. Il n'en est pas de même du Poussin : il se sert de moyens, de procédés dont sans doute il est l'inventeur, et qu'il emploie très-légitimement, mais dont l'usage répété constitue une manière et donne plus de prise aux imitateurs. Aussi, quoique le Poussin soit resté long-temps comme isolé parmi les peintres, il y en eut quelques-uns qui, même d'assez bonne heure, se façonnèrent à son image, et ils ont fini par l'imiter tous un peu, si ce n'est toutefois dans ce qu'il a d'inimitable. L'expression chez le Poussin n'apparaît presque jamais sur les physionomies, elle se manifeste dans la pantomime, dans les attitudes, et surtout dans la liaison et dans l'ajustement des figures entre elles, dans l'ordonnance générale de la composition, et jusque dans les lignes des plans les plus reculés; elle procède de ce qui est extérieur et résulte de la combinaison du tout. Chez Le Sueur c'est le contraire, l'expression est intime, on la sent comme concentrée dans l'intérieur même des personnages, elle se reflète ensuite sur les physionomies, descend dans les gestes, dans les attitudes, et pénètre enfin dans toutes les parties de la composition, mais d'une manière plus vague et sans y laisser apercevoir ces contrastes, ces balancements savamment combinés qui donnent la vie aux tableaux du Poussin. Ainsi, pour imiter Le Sueur, la première condition serait d'avoir son âme : et c'est là, encore une fois, ce qui ne se dérobe pas aussi bien que la science.

Cette *Vie de saint Bruno*, malgré l'état déplorable où l'ont réduite d'abord les odieuses profanations de l'envie contemporaine, puis le respect même des bons religieux qui, en mettant sous clef leurs tableaux et en les privant d'air, les avaient exposés à d'autres sortes de dégradations, puis enfin la mise sur toile et les restaurations de 1776,

sans compter les retouches sous l'empire et quelques autres plus récentes, cette *Vie de saint Bruno*, dis-je, est encore aujourd'hui un des plus beaux monuments de la peinture moderne comme œuvre de sentiment et de naïveté sans effort ni affectation. La légende du frère Raymond le Tartufe, qui sert de préambule à celle du saint, est écrite dans les quatre premiers tableaux avec une clarté et une franchise pittoresque qui se marie merveilleusement à une certaine crédulité tout historique. Puis viennent le recueillement, la prière, la vocation du saint, ce tableau d'une seule figure et qui pourtant est si bien rempli par la seule émotion du pieux personnage si puissante et si visible sous les plis de sa longue robe ; puis la distribution de ses richesses aux pauvres, la prise d'habits, la lecture du bref du pape, et par-dessus tout la mort du saint, cette scène religieusement tragique, si fortement conçue, si mystérieusement exprimée : en dépit des dégradations et des restaurations, ce sont là autant de chefs-d'œuvre d'expression qui, tant qu'il en restera vestige, feront les délices de toute âme sensible à la poésie de la peinture.

Sans doute, il y a dans cette belle œuvre quelques taches et quelques faiblesses. La prestesse de l'exécution dégénère trop souvent en négligence ; le coloris, quoique toujours harmonieux et facile, manque quelquefois de force et de profondeur ; le dessin, dans certaines parties, est négligé ; quelques figures sont trop courtes, d'autres un peu longues ; à côté d'expressions saisissantes, il y en a quelques-unes de banales et tombant presque dans la manière. Il en serait autrement si toutes les figures eussent été étudiées sur nature comme celles des moines : aussi, ce qu'il y a d'incomparablement plus beau, plus vrai, plus

touchant dans ces tableaux, ce sont toujours les moines. C'est que Le Sueur avait eu l'heureuse idée de faire poser quelques frères non-seulement pour copier leur costume, mais pour saisir sur le fait leurs gestes habituels et tous les détails de leur physionomie. C'était encore une innovation ; le Poussin lui-même, malgré ses goûts de vérité, n'a jamais composé ses tableaux les yeux fixés sur la nature ; ce n'est pas qu'il n'eût pour elle un sincère respect ; il l'aimait, il l'adorait autant que l'antique, ce qui est tout dire ; mais à la nature comme à l'antique il ne demandait que des indications, des souvenirs qu'il réglait ensuite par la pensée. Aussi, ses compositions même les plus animées ont-elles un caractère abstrait : elles viennent de l'esprit et s'adressent à l'esprit. Le Sueur, en ne consultant pas seulement, mais en étudiant la nature, faisait œuvre de peintre : son seul tort était de s'arrêter en chemin ; ces figures faites de pratique, à côté de figures vivantes, font tache ; elles ne disent rien et semblent même encore plus conventionnelles qu'elles ne le sont réellement.

Le Sueur sentait les imperfections de son ouvrage, et il allait au-devant de la critique, en disant sans cesse, même à ceux qui le félicitaient, qu'il n'avait fait que des ébauches. Il avait raison ; oui, ce sont d'admirables ébauches, des ébauches de génie ; mais Le Sueur pouvait-il s'élever au delà ? Nous allons bien le voir tout à l'heure produire des ouvrages plus terminés ; mais toujours il donnera à sa pensée ce caractère de concision, de premier jet, d'indication elliptique qui exclut les développements approfondis. Le développement en peinture, c'est l'art d'exprimer tous les moindres détails de la vie physique et morale, c'est-à-dire de l'individualité, sans que l'harmonie et l'unité

disparaissent. Merveilleuse alliance qui constitue l'ineffable beauté de quelques œuvres, je ne dis pas de toutes les œuvres, de Raphaël et des grands maîtres de son temps. Mais pour unir ce rendu dans les détails au sentiment spontané de l'ensemble, pour être à la fois Léonard de Vinci et Le Sueur, suffit-il de naître seul, isolé, perdu dans un siècle abâtardi? Ne faut-il pas tenir dans sa main la chaîne non interrompue des traditions, ce fil conducteur qui ajoute à notre valeur personnelle le secours de tous les perfectionnements acquis par nos devanciers? C'est ce secours que nulle force humaine isolée ne peut remplacer. Des études sur nature continuées pendant la plus longue vie d'homme n'y pourraient suffire: l'individu est trop infirme et trop débile pour une telle tâche; et voilà pourquoi, lorsqu'une fois l'art s'est élevé au sommet de la perfection, et qu'il en tombe, il ne s'y relève plus, à moins qu'il ne change de forme; mais il faut que le monde en change aussi, ce qui n'a lieu que de la main des barbares et par une résurrection comme le christianisme. Ce sont là des questions qui nous mèneraient loin, mais dont la solution serait toute à la gloire de Le Sueur; car plus nous reconnaîtrions combien est invincible l'impossibilité de toucher encore une fois la borne qu'atteignit un seul jour la peinture moderne, plus grande nous paraîtrait sa fortune de s'en être approché de si près.

Bien que ses contemporains n'eussent compris qu'à moitié l'œuvre qu'il venait de terminer, bien que personne ne l'imitât, il vit néanmoins s'accroître sa réputation, et l'opinion générale le plaçait déjà à un rang éminent, même parmi les peintres en faveur. Aussi lorsque, dans cette même année 1648, un arrêt du conseil institua l'Académie royale de peinture et de sculpture, on n'hésita

pas à l'y faire entrer : il fut même choisi comme un des douze fondateurs désignés sous le titre d'anciens[1].

Cette nouvelle institution ne faisait que consacrer un fait depuis long-temps accompli, la ruine et la disparition de nos anciennes écoles provinciales. L'Académie se constituait leur héritière unique, et rendait à jamais impossible leur résurrection. C'était un principe de mort pour l'art, car il ne fleurit qu'en liberté : il faut qu'il puisse être cultivé simultanément sous des influences et par des méthodes diverses, non-seulement parce que la rivalité est un stimulant nécessaire, mais parce que tout est plus ou moins exclusif et incomplet dans les œuvres des hommes, et que le seul moyen pour que le beau nous apparaisse sous toutes ses faces, c'est de laisser ceux qui le cherchent nous le montrer sous des points de vue différents. La création de l'Académie, c'était la consécration d'un moule unique où devaient aller se fondre les idées d'art sur toute la surface du royaume : c'était un instrument puissant comme toute

[1] Les onze autres étaient : Errard, Sébastien Bourdon, Laurent de Lahire, Sarrazin, Michel Corneille, Perrier, de Bobrun, Juste d'Egmont, Van Obstalt, Guillemin et Charles Lebrun.

L'Académie se composait de vingt-cinq membres, savoir : outre les douze anciens, onze académiciens et deux syndics. Il y avait en outre un recteur. Le premier nommé fut M. de Charmois.

L'Académie était la seule *école* de peinture et de sculpture autorisée. Les douze anciens faisaient la leçon, à tour de rôle, chacun pendant un mois.

Pour apprendre la peinture et la sculpture, il fallait être admis comme *élève* de l'Académie.

Pour exercer l'art de sculpteur ou de peintre, il fallait être *agrégé* de l'Académie. On était reçu *agrégé* après avoir fait ses preuves, c'est-à-dire après avoir exécuté un tableau et subi certains examens.

centralisation, mais un instrument d'uniformité et de monotonie. Il semblait qu'on le préparât à l'usage de Louis XIV; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que celui qui était destiné à s'en servir sous l'autorité de ce monarque, Charles Lebrun, fut alors le principal et le plus ardent promoteur de cette création. Bien qu'il fût en Italie depuis près de six ans, comme on connaissait son crédit sur l'esprit du chancelier, ce fut à lui que s'adressèrent ses confrères de Paris pour obtenir la présentation et l'homologation de l'arrêt qui devait constituer la compagnie. Lebrun accomplit cette tâche avec un zèle et une ardeur qui ressemblait à de la prescience.

Pour reconnaître le service qu'il venait de rendre, on l'admit, malgré son absence et sa jeunesse, à prendre rang parmi les anciens. Il est vrai que, même avant son départ, il s'était fait connaître par de brillants débuts, et que, pen-

Avant la fondation de l'*Académie royale*, il existait une institution du même genre, mais dont les statuts, fort anciens, avaient perdu leur autorité : on la nommait *Académie de Saint-Luc*. Elle tenait ses séances à Paris, dans le voisinage de Saint-Denis-de-La-Châtre. C'était une succursale de l'Académie de Rome; elle lui avait emprunté son nom. Un édit de jonction la réunit à l'Académie royale en 1676. Néanmoins elle continua de subsister comme *maîtrise des peintres et sculpteurs*, mais elle n'existait plus que nominalement.

La communauté des peintres et vitriers, profitant de ce que les priviléges de l'Académie de Saint-Luc n'avaient plus de force, se permettait de fréquents empiétements sur les prérogatives de MM. les académiciens. Ce fut pour se mettre à l'abri de ces usurpations qu'on sollicita la création de la nouvelle Académie. Elle avait donc principalement pour but de distinguer les peintres en bâtiment des peintres d'histoire. Mais, en protégeant les artistes contre les artisans, en les entourant d'une si haute barrière, que devait-il en résulter pour l'art? C'était la question secondaire.

dant ses voyages, il n'avait pas négligé d'envoyer de temps en temps à Paris quelques tableaux dont la manière noble et solennelle avait eu le plus grand succès. Son admission à l'Académie lui fit abréger son séjour en Italie; il négligea Venise et revint en toute hâte pour répondre à l'honneur qu'il avait reçu. Peut-être le désir de siéger plus tôt parmi ses confrères n'était-il point le seul motif qui lui faisait hâter le pas : le cloître des chartreux excitait ses secrètes inquiétudes; il voulait voir par ses yeux, et ne pas laisser grandir en son absence une rivalité dont il connaissait les dangers.

La lutte entre ces deux hommes ne datait pas d'un jour. Elle avait pris naissance dès leur rencontre dans l'atelier de Vouet. C'était chez Le Sueur une vive émulation, chez Lebrun c'était de la jalousie. Les préférences de Vouet en avaient été la première cause, son caractère impérieux, dominateur, avait fait le reste.

Le retour de Lebrun était un événement dans la vie de Le Sueur. Il voyait son ancien camarade arriver chargé de sa moisson d'Italie, soutenu par l'autorité de son voyage, précédé d'une réputation que sa présence allait encore ranimer. Il entendait dire, non sans quelque émotion, que le Poussin l'avait pris en affection particulière, et pendant son séjour à Rome l'avait guidé dans ses études. Ajoutez enfin l'accueil que reçut à la cour le protégé de M. le chancelier; la reine-mère lui demandant un tableau pour son oratoire; le cardinal Mazarin le présentant au jeune roi; le surintendant Fouquet lui confiant la décoration de son château de Vaux avec 12,000 livres de pension, et tout cela en quelques jours, comme pour sa bienvenue! Il y avait de quoi porter le découragement au cœur de Le Sueur, si la conscience de son talent ne l'avait soutenu. Il n'en

conçut que plus d'ardeur pour son art. Ne pouvant suivre Lebrun dans les palais royaux, qui ne lui étaient pas ouverts, car ses œuvres n'avaient encore pu pénétrer que dans les communautés religieuses, dans les églises et dans quelques maisons particulières, il choisit pour lutter avec lui un terrain sur lequel il pouvait le rencontrer.

Lebrun avait fait l'année précédente ce qu'on appelait alors le tableau du *May*. C'était l'usage que chaque année, le 1er du mois de mai, la confrérie des orfèvres, en souvenir d'une ancienne dévotion, fît offrande à l'église Notre-Dame d'un grand tableau religieux. Les peintres les plus renommés recherchaient l'honneur de faire ces tableaux, dont l'exposition était entourée d'une grande solennité. Lebrun avait pris pour sujet le *martyre de Saint André*, et son tableau, exécuté par lui en Italie avec un grand soin et une grande dépense de savoir et d'imagination, avait contribué puissamment à lui préparer cette célébrité toute faite qui l'attendait à son retour. Le Sueur ne pouvait trouver plus belle occasion de se mesurer avec son rival. Il se présenta pour peindre le *May* de l'année suivante (1649), et il eut le bonheur d'être choisi.

Cette fois, son succès fut complet; le *Saint Paul prêchant à Éphèse* fit pâlir le *Saint André* : il est vrai que, sans rien sacrifier de sa pureté accoutumée, sans se permettre aucune exagération, aucun oubli de la vérité, Le Sueur n'avait rien négligé de ce qui pouvait donner de l'éclat à sa composition, et produire sur le spectateur une sensation profonde. Il y a dans ce tableau un mouvement, une chaleur de ton, une ampleur de dessin qui semble, au premier abord, se rapprocher un peu du style académique; mais plus on regarde et plus on reconnaît que, pour être animée, la pantomime n'en est pas moins tou-

jours vraie, que les expressions comme les gestes sont d'une merveilleuse justesse, et qu'en un mot ce sont les mêmes qualités que dans ses autres ouvrages avec plus de force dans le pinceau et une exécution plus terminée.

Lebrun fut piqué au jeu et voulut prendre sa revanche. Ses amis ne manquaient pas de lui dire que la palme lui était restée; mais, bien que la nature de son esprit et son genre de talent ne le rendissent pas très-sensible à certaines perfections de son rival, il avait cependant le goût trop exercé pour ne pas sentir de quel côté était la victoire. Il demanda donc et obtint la faveur assez rare de peindre un second tableau du *May*, et deux ans après, le 1er mai 1651, il fit porter à Notre-Dame son *Martyre de saint Étienne.* On sait quelle fut l'immense réputation de ce tableau. Il fut décidé par les habiles que Le Sueur pouvait être plus correct, mais que l'imagination, l'inspiration, le feu du génie appartenait à Lebrun. On se gardait bien de lui demander compte de la pose plus que maniérée de ce Christ sur les nuages, des attitudes théâtrales de ces bourreaux posés en gladiateurs, de l'emphase déclamatoire de toute la composition; c'était précisément ce qu'on admirait comme le sublime du genre académique italien; en un mot, Lebrun faisait ce qu'avait fait Vouet vingt ans auparavant, il nous apportait un composé de tout ce qu'on applaudissait alors à Rome et surtout à Bologne, car les Carrache avaient sa prédilection. Seulement, il possédait de plus que Vouet une grande facilité de composition, une majesté naturelle de style, un pinceau riche et exercé, et le souvenir un peu effacé de quelques conseils du Poussin. Tel était l'homme qu'une sorte de prédestination appelait à régner sur les arts en France dès que Louis XIV aurait pris le gouvernement de l'État, tant il y

avait d'harmonie et de concordance entre les facultés de l'artiste et les goûts du souverain.

Mais n'allons pas si vite et revenons à Le Sueur. A peine au sortir de cette lutte avec Lebrun, il était destiné à en soutenir une autre : toutefois ce n'était plus dans le chœur d'une église ni sur des sujets sacrés que devait se vider ce nouveau défi. Un riche magistrat, M. Lambert de Thorigny, s'étant fait construire, sur le quai de l'île Notre-Dame, un hôtel, ou plutôt un petit palais, voulut le décorer à l'italienne, et, à l'exemple des Augustin Chigi et autres seigneurs romains, c'est à l'artiste le plus en vogue, c'est-à-dire à Lebrun, qu'il s'adressa pour exécuter les peintures. Mais Lebrun ne voulut se charger que de la galerie où devaient être tracées l'histoire d'Hercule et son apothéose. M. de Thorigny eut alors l'idée de proposer à Le Sueur les autres appartements. Le Sueur consentit, bien qu'il lui fallût sortir de ses études ordinaires, des habitudes de son talent et des inclinations de son esprit, pour suivre son adversaire dans un genre où celui-ci prétendait exceller, dans le champ de la fable et de l'allégorie. Rien ne peut donner une plus juste idée de l'admirable organisation de Le Sueur, rien ne fait mieux connaître la souplesse de son esprit et son aptitude à percevoir la beauté sous toutes ses formes, que les charmantes et si nombreuses compositions créées par lui pour cet hôtel Lambert. Son imagination presque dévote accepta sans restriction, quoique avec une chaste réserve, toutes les données de la mythologie : il semblait qu'il voulût frayer la route à Fénelon pour passer du cloître dans l'Olympe, en lui apprenant comment on peut mêler au plus sévère parfum d'antiquité cette tendresse d'expression et cette sensibilité pénétrante qui n'appartient qu'aux âmes chrétiennes. Aussi vous ne trouvez dans

ses figures de dieux et de déesses ni les sévérités de la statuaire antique, ni les mignardises des danseuses de ballet; c'est un type à part, une forme qu'il a trouvée, et qui n'a pas seulement l'attrait de la nouveauté, mais le charme d'une douce pureté de lignes, constamment unie à la grâce de l'expression[1].

Il était bien difficile qu'on restât insensible à de si séduisantes créations. Les partisans les plus outrés des lois

[1] Le Sueur a peint dix-neuf tableaux dans l'hôtel Lambert : sept pour décorer un salon dit le *Salon de l'Amour*, sept dans le *Cabinet des Muses et d'Apollon*, et cinq en camaïeu dans l'*Appartement des Bains* au second étage. Il peignit aussi des naïades au bas de l'escalier, et des figures en camaïeu dans un vestibule qui précède la grande galerie au 1er.

La marquise du Châtelet ayant acquis l'hôtel Lambert en 1739, le *Cabinet des Muses* devint pendant quatre années le cabinet de Voltaire.

Enfin, comme ces charmantes figures, peintes la plupart sur plâtre, menaçaient de se dégrader, on exprima le désir de les voir transportées sur toile et conservées avec plus de soin. M. d'Angevilliers acheta pour le comte du roi, en 1777, les peintures du *Salon de l'Amour* et du *Cabinet des Muses*. Elles sont aujourd'hui au Musée du Louvre.

Une partie des peintures de l'*Appartement des Bains* a été transportée il y a trente ans environ par M. le comte de Montalivet, alors propriétaire de l'hôtel Lambert, dans son château de Lagrange en Berry. Il reste encore en place une délicieuse petite coupole oblongue, moitié peinture, moitié camaïeu, vrai chef-d'œuvre de grâce et d'harmonie. Le Sueur n'a rien peint de plus suave et de plus délicieux que cette coupole.

L'hôtel Lambert, plusieurs fois menacé de ruine, a été heureusement acheté l'année dernière par madame la princesse Czartoriska, dont le goût éclairé est une sauvegarde pour les précieux restes de peinture qui couvrent encore une partie des lambris et des murailles de cette belle habitation.

académiques ne pouvaient nier que, si ces peintures dérogeaient au grand style, elles étaient d'une élégance, d'une légèreté ravissantes. Aussi, quand le président de Thorigny ouvrit sa maison au public, la foule, qui suit son plaisir et s'arrête à ce qui la charme, ne fit que glisser dans la *Galerie d'Hercule*, quoique le luxe des dorures rehaussât l'éclat des peintures de Lebrun ; et ce fut dans le *Cabinet des Muses*, dans le *Salon de l'Amour*, dans la *Salle des Bains*, qu'on se porta de préférence, parce que les yeux et l'esprit s'y trouvaient doucement attirés. Il est probable que Lebrun se repentit alors de n'avoir pas voulu tout peindre, surtout si, comme on le rapporte, il eut la mortification d'entendre le nonce du pape, qui visitait l'hôtel Lambert, dire, en passant de la galerie d'Hercule dans le salon des Muses : « A la bonne heure! voilà qui est d'un maître, le reste est *una coglioneria.* » Ce mot n'est guère vraisemblable ; mais ce qui paraît mériter plus de foi, c'est que Lebrun, après avoir fait au nonce les honneurs de sa galerie, se mit à doubler le pas en traversant les pièces peintes par Le Sueur, et que le nonce, l'arrêtant, lui dit : « Pas si vite, je vous prie, car voici de bien belles p intures. »

L'exécution de ces peintures avait demandé à Le Sueur trois années d'un travail d'autant plus fatigant, que tout en se livrant à d'opiniâtres études, pour donner à son pinceau cette direction nouvelle, il avait dû terminer plusieurs tableaux de piété promis par lui à l'église Saint-Germain l'Auxerrois, à l'église Saint-Gervais, à l'abbaye de Marmoutier. Ne consultant pas ses forces, se livrant sans mesure à l'amour immodéré de son art, il passait les nuits à dessiner, les journées à peindre ; et ce qui l'encourageait à dévorer ainsi sa vie, c'est que son talent sem-

blait gagner tout ce que perdait sa santé. Ces tableaux, composés au milieu de l'agitation et de la fièvre du travail, sont assurément ses chefs-d'œuvre ; c'est cette *Messe miraculeuse de saint Martin*, esquisse qui est elle-même un miracle, et qui semble éclairée par je ne sais quels rayons divins tombant de cette hostie lumineuse; c'est l'*Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît*, angélique tableau où la vie du ciel nous semble révélée sous les traits de cette sainte dont le geste modeste et la physionomie virginale n'ont pu être conçus que par une sorte de vision du génie ; c'est encore ce *Jésus* traînant sa croix devant sainte Véronique, avec une si sublime humilité, et cette admirable *Descente de croix*, qui, parmi les mille et mille tableaux de tous les temps et de tous les pays que cette sainte page de l'Écriture a inspirés, se distingue par un caractère si particulier d'onction, de tendresse et d'ascétique douleur. Où trouver une émotion plus vraie, un désespoir plus déchirant? Et cependant quelle douce pureté, surtout dans ces figures de femmes! quel calme dans leurs draperies, quelle simplicité de moyens pour un si grand effet! C'est la suavité de contours d'un bas-relief antique vivifiée par le feu intérieur de la foi. Enfin n'oublions pas que c'est à cette même époque qu'il peignit son *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*, cette grande composition historique, où les têtes sublimes des deux jeunes saints font oublier ce qu'il y a peut-être d'un peu conventionnel dans le reste du tableau.

Tant de fatigues, tant d'efforts épuisèrent ce qui lui restait de vie; le chagrin acheva de l'accabler. Il eut la douleur de voir mourir sa femme; et cette perte le jeta dans un tel abattement, qu'il ne se sentit jamais le courage d'achever son dernier plafond à l'hôtel Lambert. Il ne tou-

cha plus à ses pinceaux que pour ébaucher un autre trait de la vie de saint Gervais et de saint Protais, qui devait faire pendant à son grand tableau. Mais bientôt ses forces l'abandonnèrent, il fut saisi du sentiment de sa fin prochaine, et sa ferveur religieuse lui fit chercher un asile chez les chartreux : il les avait émerveillés par ses œuvres, il venait les édifier par sa mort. Ce fut dans les bras du prieur qu'il rendit l'âme, vers les premiers jours de mai 1655 : il entrait dans sa trente-huitième année.

Le Sueur était du nombre de ces hommes dont la mort prématurée est en quelque sorte écrite au front de leur génie. Il y a dans presque toutes ses œuvres, comme dans celles de Raphaël, comme dans les accords de Mozart, je ne sais quelle teinte mélancolique qui semble un lugubre avertissement. Il avait sans doute assez vécu pour rester immortel parmi les hommes, pas assez pour avoir joui de sa gloire. Ses plus belles journées furent des demi-triomphes, ceux qui le louèrent le plus ne le comprenaient qu'à moitié ; et comment d'intimes souffrances n'auraient-elles pas quelquefois attristé son cœur d'artiste, quand on pense qu'il mourut sans avoir jamais reçu, je ne dis pas de son roi (il était si jeune), mais de la cour, la moindre faveur, on pourrait presque dire le moindre travail ? Trois figures allégoriques dont on lui demanda par hasard le dessin, voilà l'aumône royale que reçut ce grand peintre. Il mourut regretté comme homme de bien, estimé comme artiste, mais à peu près au même titre que ses onze confrères d'Académie ; et le jour où son génie fut enlevé aux arts, personne dans tout le royaume ne mesura la perte que venait de faire la France.

Lebrun seul peut-être en avait le sentiment. Le bruit courut alo[illegible] qu'étant venu par bienséance rendre les der-

niers devoirs à son ancien condisciple, il avait dit en s'en allant que *la mort venait de lui ôter une grande épine du pied.* Je ne sais si ces paroles furent prononcées, bien que le fait soit rapporté par un chartreux, Bonaventure d'Argonne; elles sont bien naïves pour être vraies : mais ce qu'il n'aura pas dit, comment supposer qu'il ne l'ait pas pensé! Quelque ingrate quelle eût été jusque-là pour Le Sueur, la fortune, s'il eût vécu, ne pouvait-elle pas enfin lui sourire? Le Sueur mort, au contraire, Lebrun n'avait plus rien à redouter. Quel était le peintre français qui pouvait lui disputer le pas? Mignard? Il ne daigna pas même entrer en lice avec lui, et n'acceptait sa rivalité qu'en passant sa procuration à ses élèves. Il est vrai que Poussin vivait encore, mais à Rome, mais déjà vieux et irrévocablement fixé en Italie. Le seul homme qui pouvait faire ombrage à Lebrun, mais qui ne songeait guère à l'inquiéter, c'était Philippe de Champagne. Au milieu de toute cette peinture académique sur laquelle Lebrun allait bientôt régner, Champagne seul, depuis la mort de Le Sueur, restait comme représentant de la vérité et du naturel. Il peignait encore avec ardeur malgré ses cheveux blancs, mais il n'avait pas la moindre brigue, pas la plus légère ambition. On l'avait fait recteur de l'Académie presque malgré lui; et pourtant sa longue carrière, la grande estime qu'il s'était acquise non moins par ses vertus que par ses œuvres, lui donnaient, sans qu'il s'en souciât, une telle puissance, que, lorsqu'après la mort de Mazarin, le roi, voulant mettre toutes choses sur un pied nouveau, décida qu'il aurait un premier peintre (la charge était vacante depuis la mort de Vouet), il y eut grande indécision parmi ses conseillers pour savoir si son choix devait s'arrêter sur Philippe de Champagne ou sur Lebrun, et,

sans la chaude intervention de Colbert, peut-être ce dernier n'avait-il pas les chances de son côté.

Que serait-il advenu de l'école française, si Champagne eût été préféré? Aurait-il réformé les banalités académiques? Aurait-il fait dominer les idées de simplicité? Non, quand même il eût été plus jeune et cent fois plus hardi. Il y a des réformes impossibles. Et d'ailleurs l'hypothèse est inutile; car, entre Louis XIV et Lebrun, il y avait, nous le répétons, harmonie préétablie.

Champagne, en apprenant qu'il avait succombé, remercia Dieu d'avoir éloigné de lui ce calice. Son détachement du monde augmentait tous les jours; parmi les choses de la terre il ne restait plus fidèle qu'à son art : l'admirable portrait de sa fille la religieuse et cet autre portrait de madame Arnaud, si effrayant de vérité, prouvent que, même au fond des solitudes de Port-Royal, son talent avait conservé toute son énergie. Mais bien qu'il dût prolonger sa vie encore pendant douze ans, il était mort pour Paris, pour la cour, et jamais le bruit de son nom ne vint importuner celui dont il avait été le rival sans le vouloir.

Lebrun était donc maître du terrain. Pendant que le roi et M. de Colbert organisaient les finances et l'armée, le premier peintre se mit en devoir d'organiser les arts; et non-seulement les arts, mais toutes les industries entre les doigts desquelles il pouvait apercevoir un crayon. Une main sur l'Académie, dont il était le chef, l'autre sur les Gobelins, dont il était directeur, il devint l'arbitre et le juge suprême de toutes les idées d'artiste, le dispensateur de tous les types, le régulateur de toutes les formes : c'est d'après ses modèles que les enfants dessinaient dans les écoles; c'est lui qui donnait aux sculpteurs le dessin de leurs statues; les meubles ne pouvaient être ronds, carrés ou ovales,

que sous son bon plaisir, et les étoffes ne se brochaient que d'après les cartons qu'il avait fait tracer sous ses yeux.

Il est vrai qu'il résulta de cette prodigieuse unité d'organisation une espèce de grandeur extraordinaire, un spectacle imposant, dont tous les yeux furent éblouis; mais un tel régime pouvait-il durer?

Lebrun put croire qu'il serait éternel. Quand il mourut, en 1690, ni son maître ni lui n'avaient encore laissé entamer leurs frontières. Mais dans la main de Mignard, et de Mignard déjà vieux, l'autorité perdit cette puissance irrésistible; on commença même à la voir vaciller; et quand enfin ce fut à un Lafosse qu'appartint le gouvernement, on perdit bientôt autant de batailles sur ce terrain-là qu'en perdait sur un autre M. de Villeroy.

La peinture avait beau s'envelopper de l'ampleur de ses draperies et invoquer dans sa détresse l'Italie, l'Académie et l'ombre de Lebrun: son théâtre était vermoulu, et tout ce grandiose de friperie allait tomber, usé comme un vieux rideau, devant le dégoût général.

Après une si longue oppression, le besoin de la liberté ne pouvait produire que des saturnales. On ne se contenta pas de répudier le genre académique italien, on voulut insulter à sa cendre comme à celle du vieux monarque; on le dépouilla de son riche manteau pour l'affubler d'une veste de berger ou d'un petit domino de taffetas, on le frisa, on le poudra, on lui mit des mouches, et c'est à cette mascarade que la foule, naguère à genoux devant d'héroïques mannequins, apporta ses hommages et ses couronnes.

Sans doute, Watteau était un homme d'esprit et de talent, il était né coloriste, et il rendait merveilleusement

la nature de son temps ; mais il n'en faut pas moins convenir que l'art ainsi compris tombe dans le dernier degré de la licence et de l'aberration. Watteau, c'est la peinture dans une orgie révolutionnaire, brisant en morceaux le sceptre de Lebrun.

Si la tyrannie du goût sous Louis XIV avait enfanté Watteau, ce même Watteau, puis après lui Boucher et toute cette école de boudoir, à force de libertés licencieuses et de naturel dévergondé, allaient nous ramener sous un autre joug. Le nouveau despotisme ne devait être ni moins pédant ni moins gourmé que celui de Lebrun, sans avoir comme lui le mérite de la grandeur et de la majesté. Inventé par l'érudition à la vue des premières fouilles d'Herculanum, adopté par la philosophie politique, outré par le fanatisme républicain, ce genre soi-disant antique a fait peser sur nous sa main sèche et glacée pendant plus de trente ans.

Mais l'ennui nous en a délivrés : nous sommes libres aujourd'hui ; chacun suit son chemin comme il veut, quelques-uns avec plus d'éclat que de vérité, d'autres avec une laborieuse conscience. Notre jeune phalange d'artistes voit à sa tête quelques chefs habiles ; il en est un dont les plus grands maîtres auraient envié la main ferme et sûre : que nous manque-t-il donc? Il nous manque d'être venus moins tard, et surtout d'être moins savants. Pour ceux qui veulent être académiques, rien de mieux que ces trois siècles de peinture qui se déroulent sous leurs yeux : il leur faut des exemples, des patrons, des modèles ; mais, pour qui aspire à la vérité, à la simplicité, quel danger que de si bien connaître les moyens qui furent jadis employés pour être vrai et simple ! Quelle tentation d'imiter au lieu de créer, et de tomber ainsi dans cette naïveté intention-

nelle et systématique qui n'est, elle aussi, qu'une manière tout comme les formules académiques !

C'est un écueil que n'a pas connu Le Sueur : il a été simple, vrai, naïf, parce que sa nature le voulait, jamais de propos délibéré. Il ne s'est pas fait une méthode rétrospective, il ne s'est pas donné je ne sais quel aspect de moyen âge, il s'est montré tel qu'il était : seul moyen de ne ressembler à personne. Aussi, quand on l'appelle le Raphaël français, on se trompe, si l'on veut dire qu'il fut l'imitateur du grand peintre romain : jamais il n'a imité ses œuvres, mais il a trouvé, par bonheur, la route que Raphaël aurait suivie s'il eût été Le Sueur, la voie du vrai beau, c'est-à-dire de l'expression et de la simplicité.

J.-L. DAVID.

Janvier 1826.

Peu d'années ont moissonné autant de nobles et illustres vies que celle qui vient de s'écouler. Les arts ont pleuré Girodet éteint dans la force de l'âge ; la patrie a pleuré son plus éloquent orateur[1], son citoyen le plus précieux, et voilà qu'aux derniers jours de cette fatale année, notre grand peintre, notre David, nous est aussi enlevé. A la douleur de sa perte vient se joindre une autre cause pour nous rendre sa mort amère : c'est la terre étrangère qui a reçu ses derniers adieux, et maintenant il est trop tard pour lui faire la réparation qui était due à son talent ; espérons qu'il sera permis à sa cendre de rentrer sur le sol de la patrie.

David, né à Paris en 1750, donna, dès son entrée dans la carrière, un gage infaillible de talent. C'était encore le

[1] Le général Foy.

temps du règne de Boucher et de son école; les succès étaient assurés pour qui suivait le sentier battu : David s'en écarta; et, protestant contre le goût de ses maîtres et du public, il osa étudier le Poussin. La vue des peintures alors à la mode produisait sur lui le même effet que les lettres de cachet et les abus de l'Administration sur Mirabeau, elle l'enflammait du désir d'une révolution. Aussi, dès que Vien eut donné le signal de la révolte et fait entrevoir dans ses tableaux une route nouvelle, David, s'élançant sur ses traces et s'appropriant pour ainsi dire sa pensée, se trouva bientôt à la tête des réformateurs.

Il avait les qualités d'un chef d'école, un caractère ardent et enthousiaste, une volonté énergique; malheureusement, à cette âme d'artiste, était uni un esprit de logicien. Pour faire un grand peintre, il faut sans doute la force et la puissance d'un Michel-Ange; mais il faut aussi, pour guider cette force et cette puissance, un esprit ouvert à toutes les idées, à tous les sentiments, amoureux de la nature telle qu'elle est, observateur sans système, en un mot, l'esprit d'un Léonard de Vinci. David, au contraire, était doué d'une de ces intelligences plus vigoureuses qu'étendues, qui se représentent vivement les choses, mais à la condition d'en embrasser un petit nombre, et qui, une fois qu'elles ont adopté une idée, s'y enferment, pour ainsi dire, et la poursuivent jusqu'à ses dernières conséquences sans se mettre en peine de rester ou non fidèles à la réalité. Tout ce que son esprit lui faisait voir, David avait le don de l'exprimer sur la toile avec la supériorité du génie : de là ces étonnantes beautés qu'on admire dans ses tableaux; mais son esprit ne lui faisait pas voir assez, de là ce qu'il y a d'incomplet, de froid, d'inanimé dans ses plus beaux ouvr.ges. Unissez un

tel esprit à un tel caractère, il faudra de toute nécessité que vous soyez fanatique en politique et systématique dans les arts; c'est là une de ces lois que David était condamné à subir aussi bien à la Convention que dans son atelier.

Ce qui l'avait frappé vivement chez les peintres qu'il voulait détrôner, c'était l'incorrection du dessin et l'oubli systématique des formes du corps humain. On se rappelle à quel excès était porté cet oubli : sous prétexte de n'être fidèle qu'à la nature, on ne prenait conseil que de la mode; bon gré, mal gré, toutes les bouches devaient être en cœur, tous les nez à la Roxelane. David, par la trempe de son esprit, était nécessairement destiné à tomber dans l'excès opposé. Dès qu'il prenait à tâche de respecter les formes, il devait ne plus songer qu'à elles. Quant à ce qui vit au dedans de nous, quant à cette force intérieure dont les formes ne sont que l'enveloppe et la manifestation, il devait à peine s'en occuper; le corps de l'homme est l'homme tout entier, voilà quelle devait être sa devise. Aussi, le Poussin ne tarda pas à ne plus le satisfaire, il lui fallait quelque chose de plus arrêté, de plus absolu. Les marbres antiques frappèrent ses regards : il y trouva cette pureté de lignes et de contours, cette beauté tout extérieure à laquelle il aspirait, et dès lors, sans s'inquiéter si le but véritable de son art n'allait pas lui échapper, il se décida à faire de son pinceau l'émule du ciseau grec.

Ce n'est pas à dire qu'il n'étudiât point la nature; de longs et opiniâtres travaux lui avaient révélé les secrets de l'anatomie, et sans cesse il exerçait son pinceau en présence de modèles vivants. Mais ces études, il ne les faisait pas pour elles-mêmes; la nature ne lui semblait pas une autorité qui méritât toute sa confiance : elle était trop diverse, trop variable. Tout en l'étudiant, il la soumettait pour ainsi

dire au contrôle de ces types abstraits qu'il regardait comme les lois du beau. S'il s'en fût rapporté à la seule nature, il eût craint de se laisser aller à ce dessin arbitraire et capricieux qu'il reprochait à ses prédécesseurs. Son esprit ne pouvait trouver le repos que dans une idée dominante, dans un système. C'est là ce qui explique la manière incomplète dont il vit la nature ; il ne l'étudiait qu'au profit de ses idées, c'est-à-dire en cela seulement qu'elle ne les contrariait pas.

Une fois entré dans cette voie nouvelle, une fois toutes ses forces concentrées vers un seul point, David devait atteindre son but à pas de géant. Ses premiers essais furent des coups de maître. Toutes les innovations qu'il méditait, dès l'abord il les réalisa et les porta à la plus haute perfection. Les *Horaces,* le *Brutus,* le *Bélisaire*, sont des modèles accomplis de ce style simple et sévère, de ce dessin pur et grandiose dont jusque-là l'antique seul avait offert l'exemple. Aussi rien ne peut donner l'idée de l'enthousiasme qui accueillit ces chefs-d'œuvre. Peut-être à une autre époque n'auraient-ils excité qu'une admiration mêlée de censures, mais au temps où ils parurent les esprits ne savaient ni aimer ni haïr à demi : exclusifs en politique, ils l'étaient en toute chose ; on se passionna donc avec David pour cette espèce de beauté qu'il venait de mettre en honneur, et selon la coutume on déclara qu'elle était la vraie beauté, la seule et unique beauté. Le bon goût venait enfin d'être retrouvé, et l'âge d'or de la peinture allait commencer. Une sorte d'idolâtrie pour les formes antiques s'empara de tous les esprits ; c'était une crise de révolution. On ne s'imagine pas quel concert d'indignation s'éleva contre ces misérables peintures que la veille on admirait ; elles furent vouées pour ainsi dire à la haine publique avec tout le

reste de l'ancien régime. Et pourtant dans ces fades compositions il y avait, sinon un mérite réel, au moins une bonne intention qu'il ne fallait pas dédaigner, l'intention d'imiter la vie. Mais nul ne se leva pour en tenir compte. Les peintres italiens eux-mêmes, relégués dans les greniers depuis la marquise de Pompadour, ne gagnèrent pas grand'chose à cette réaction : s'ils retrouvaient quelques admirateurs, c'étaient des gens qui venaient de lire le *Laocoon* de *Lessing*, ou qui sentaient d'instinct que les lois de la peinture et celles de la statuaire ne peuvent pas être les mêmes. Mais en général on savait peu de gré aux maîtres italiens de leurs beautés ; ils n'avaient pas assez étudié l'antique.

Aujourd'hui que nous sommes plus calmes, que nous sentons ce que les systèmes ont d'étroit et d'incomplet, et que nous commençons à concevoir qu'on peut être républicain sans prendre des noms et des habits romains, et que la beauté antique n'est pas la seule beauté possible, les tableaux de David ont perdu en quelque sorte un de leur mérite, le mérite de circonstance. Et néanmoins, telle est la puissance de celui qui les créa, qu'on ne saurait les contempler sans éprouver quelque chose de ce plaisir respectueux qui nous saisit à l'aspect des œuvres du génie. On peut ne pas sympathiser avec ces figures dont aucune affection humaine ne semble altérer les traits ; on peut trouver dans la manière dont elles sont disposées quelque chose de trop symétrique, de trop analogue à l'ordonnance d'un bas-relief ; mais il est impossible, à moins qu'on ne soit prévenu par le système contraire, de ne pas être frappé de cette harmonie de toutes les parties entre elles, de cette unité de conception qui se reconnaît dans les moindres détails, et de ces formes idéales, il est vrai, mais d'un type

si pur et si parfait. A la vérité c'est là un plaisir tout rationnel, tout réfléchi : il en est des tableaux de David comme des tragédies classiques; pour être juste à leur égard, il faut les sentir avec la raison, il faut se placer dans le point de vue où les a conçus leur auteur. Si vous vous arrêtez devant les *Horaces* ou devant les *Sabines*, en sortant d'examiner une tête de Léonard, une madone du Corrège, toute cette partie de votre âme qui vient d'être émue par l'expression vivante et passionnée du pinceau italien, ne trouvera plus rien qui s'adresse à elle; vous vous sentirez glacé ; en vain votre raison réclamera en faveur des beautés qui sont de son domaine; vous vous direz : ces tableaux n'expriment rien; et vous passerez avec dédain. Mais consentez à détourner les yeux de la nature telle qu'elle est, rêvez, comme l'a fait David, des êtres animés d'une vie plus froide, plus sévère, moins passionnée que la nôtre ; ou bien encore, imaginez-vous que ces *Horaces,* ce *Brutus,* ce *Léonidas,* viennent d'être découverts sous les cendres d'Herculanum; alors moins exigeant, vous deviendrez plus juste; vous admirerez ces beautés que l'absence d'autres beautés dérobait à vos regards.

Ce n'est que de cette manière qu'on doit juger les hommes qui ont mis leur génie au service d'un système. C'est ainsi qu'il faut lire Alfiéri, c'est ainsi qu'il faut écouter la musique de Gluck; Alfiéri, Gluck et David, trois grands artistes, trois esprits puissants, mais qu'il faut admirer pour des qualités en quelque sorte étrangères aux arts qu'ils ont cultivés. Gluck disait souvent : « Quand je compose je tâche d'oublier que je suis musicien. » Ce n'était pas de la musique, mais de la déclamation qu'il voulait faire. Alfiéri, quoique auteur dramatique, n'était

guère jaloux que du titre de poète ou de penseur. Enfin, David aussi semble s'être dit parfois comme Gluck: « Oublions que je suis peintre. »

Toutefois on apprécierait mal le talent de David, si l'on croyait qu'il fut toujours esclave de son système. Il excellait dans certains genres d'expression. Nul mieux que lui n'a rendu le courage réfléchi, la force d'âme; qu'on regarde ce guerrier assis à la gauche du *Léonidas.* Et dans le tableau des *Sabines,* quoi de plus gracieux et de plus animé que le groupe des enfants? Quoi de plus suave et de plus tendre que les filles de Brutus? Il a prouvé aussi qu'il savait sortir de la nature idéale; témoin son magnifique dessin du *Serment du jeu de paume,* et surtout le groupe du clergé dans le tableau du *Couronnement:* le pape et tous les prêtres qui l'entourent sont vivants, c'est la nature prise sur le fait. Enfin n'oublions ce pas merveilleux portrait de Pie VII, une des plus belles œuvres de notre école et de la peinture moderne. Peut-on pousser plus loin la magie de l'expression et de la couleur? Cette admirable étude ne soutient-elle pas la comparaison avec ce que les grands maîtres ont fait de plus parfait en ce genre?

Depuis son exil, David avait donné à son talent une direction nouvelle. C'est vers le coloris qu'il avait tourné ses efforts; dans les deux tableaux qu'il a envoyés en France, l'Amour et Psyché et Mars et Vénus, on peut dire qu'il a prodigué toutes les richesses de la palette vénitienne. Mais selon la coutume des esprits exclusifs, il n'a acquis une qualité qu'en en perdant une autre. On ne retrouve pas toujours dans ces deux tableaux le goût noble et sévère, le dessin pur et élégant, de l'auteur des *Horaces* et de *Léonidas.*

Quoique absent de Paris, David, pendant qu'il vivait,

conservait une sorte d'empire sur notre école de peinture : à la vérité, nos artistes faisaient chaque jour quelque tentative pour s'écarter de la ligne qu'il leur avait tracée ; mais son nom était encore vénéré ; en un mot, il régnait encore. Aujourd'hui que voilà son trône vacant, deux de ses anciens élèves, dignes l'un et l'autre de la première place, vont se le disputer. Le public et la peinture y gagneront : qu'ils se hâtent de nous donner chacun un nouveau chef-d'œuvre ; c'est le plus beau tribut funèbre qu'ils puissent payer à la mémoire de leur maître.

M. DELACROIX.

1827.

M. Delacroix semble destiné à devenir la pierre de scandale de toutes les expositions. Soit courage et dévouement de sa part, soit imprudence ou mauvaise fortune, c'est sur sa tête que s'amassent tous les anathèmes des antagonistes de la nouvelle école, tandis qu'à l'ombre, pour ainsi dire, de l'indignation qu'il excite, on voit ses jeunes confrères obtenir grâce et jouir tranquillement des éloges de leurs admirateurs. A peine les esprits ont-ils eu le temps de se calmer et d'oublier leur rancune contre son *Massacre de Scio*, que déjà le voici qui s'aventure à braver de nouveau la révolte par un second coup d'audace qui, en vérité, ne le cède guère au premier. Aussi arrêtez-vous quelques minutes devant ce tableau de *Marino Faliero* et prêtez l'oreille aux discours de vos voisins, vous vous croirez, pour le moins, transporté à la représentation d'une tragédie de M. d'Arlincourt. Que c'est mauvais, enten-

drez-vous dire, quelle croûte ! quelle ignorance ! quelques-uns prononceront en soupirant les mots de *vandalisme* et de *perte du goût!* D'autres iront jusqu'à la fureur et se hâteront de détourner les yeux. De loin en loin, seulement, viendront quelques-uns de ces amateurs consciencieux, au regard attentif et sans prétention ; ceux-là s'arrêteront ; vous les verrez s'éloigner de quelques pas, regarder le tableau entre leurs doigts afin de l'isoler de ceux qui l'entourent et de concentrer sur lui la lumière, puis exprimer par le mouvement de leurs lèvres je ne sais quel blâme mêlé d'admiration ; mais leur bouche ne s'ouvrira pas, ils n'oseront protester contre les exclamations de l'auditoire.

Il faut pourtant avoir plus de courage qu'eux ; il faut rompre le silence, et voir si en effet M. Delacroix mérite tant de dédain, s'il est tout à fait indigne de rémission. Arrêtons-nous donc aussi devant son tableau.

Marino Faliero, doge de Venise, a été condamné à mort pour avoir conspiré contre la République. Au jour fixé pour son exécution, les Dix et les grands de l'État se réunissent au haut de l'escalier du Géant : le condamné est introduit ; on le dépouille du vaste manteau de drap d'or doublé d'hermine et du bonnet ducal, insignes de sa souveraineté ; puis, dans le bas de l'escalier, sur la marche même où Faliero, à son avénement, prêta son serment de fidélité, le bourreau lui abat la tête. Aussitôt, le cadavre gisant encore à côté du bonnet et du manteau, et chaque sénateur gardant sa place, les portes du palais sont ouvertes, et le peuple est admis à contempler le doge baigné dans son sang, tandis que l'un des Dix, saisissant de la main du bourreau le glaive tout sanglant, le lève au-dessus de sa tête, en adressant ces mots à la foule : « La justice a puni le traître. »

Telle est la scène imposante et lugubre que M. Delacroix a voulu rendre sur la toile. Le sujet nous semble magnifique, il réunit presque toutes les conditions nécessaires dans un tableau d'histoire; mais il présente une foule de difficultés qu'on ne peut ni éluder ni vaincre, et qui auraient dégoûté tout autre peintre moins audacieux, moins insoumis aux lois de la composition que M. Delacroix.

La première de ces difficultés, c'est la nécessité de donner à l'escalier une place immense dans le tableau. Si les sénateurs ne sont pas au haut de l'escalier, comme pour se montrer au peuple dans toute leur majesté, si le cadavre, le bourreau et le peuple ne sont pas sur les degrés inférieurs, l'effet historique, l'effet théâtral est manqué. Or, c'est pourtant une chose désagréable à l'œil qu'un grand escalier de marbre blanc occupant le milieu d'un tableau; les mauvais plaisants ne manqueront pas de dire que le principal personnage est l'escalier. D'un autre côté, cet escalier fera une lacune dans la composition, les différentes parties seront désunies; il y aura deux ordres de figures, celles d'en haut et celles d'en bas; le tableau, quelque beau qu'il soit d'ailleurs, n'aura point d'unité, il ne sera pas *composé*. Mais cet inconvénient n'est pas le seul qui doive détourner d'un tel sujet le peintre qui sait les principes et qui respecte l'Académie. Ne faut-il pas, pour qu'un tableau d'histoire soit beau et intéressant, qu'il puisse réaliser la grande loi de la *variété dans l'unité?* Or, le moyen dans une telle scène de placer ce qu'on appelle des épisodes, c'est-à-dire des groupes de personnages occupés de sentiments en apparence étrangers à l'action principale, tout en s'y rapportant néanmoins par quelque côté! Mais où est l'obstacle? dira-t-on; ne peut-on pas nous montrer

dans un coin du tableau un vieux sénateur serrant entre ses bras ses deux jeunes fils, l'un blond et l'autre brun, selon l'usage, et leur montrant le cadavre du doge coupable, comme pour leur enseigner à bien aimer la République? plus loin, un groupe de complices de Faliero dissimulant entre eux, et détournant la tête pour faire part au public de leur fureur concentrée? enfin n'y aurait-il pas moyen d'introduire quelque part des mères et des épouses? car un tableau sans femmes est monotone ou du moins trop sévère. Tout cela est fort bien : il n'y a qu'un malheur, c'est que l'histoire trouverait tout cela fort ridicule. Elle exige impitoyablement que, sur ces trente ou quarante figures placées au haut de l'escalier, il n'y en ait pas une qui laisse paraître la plus petite trace d'émotion. Avant que les portes fussent ouvertes, au moment où le glaive frappait le coup fatal, peut-être on eût pu observer quelques passions diverses sur ces physionomies; mais dans cet instant, la toile est levée et les acteurs sont tous à leurs rôles. Ils doivent être graves, sérieux, impassibles comme des juges sur leurs bancs. Quelques-uns jetteront un regard détourné sur le peuple, mais avec une expression si vague et si indifférente, qu'on ne saurait deviner ce qu'ils pensent. S'il est dans le nombre quelques complices de Faliero, à peine pourra-t-on les distinguer à leur regard encore plus incertain, plus insouciant que celui des autres. Quant aux leçons de patriotisme données par les pères à leurs fils, il n'y a pas lieu; pas plus qu'à la présence des mères et des épouses. Que va donc devenir le peintre au milieu d'un tel sujet? Où trouver des contrastes, des oppositions? Comment exciter notre intérêt avec des mannequins aussi immobiles que les saints que nous voyons rangés en file sur les vieux vitraux d'église? Mais ce n'est rien encore; l'his-

toire lui réserve bien d'autres tribulations : d'abord, elle exige que tous ses personnages aient à peu près la même physionomie, cette physionomie vénitienne que nous ont retracée Paul Véronèse et le Titien. Voilà donc toutes les figures du tableau avec une paire d'énormes sourcils noirs, le nez grand, les traits carrés et durs, l'œil fixe, le teint basané. Ce n'est pas tout ; il faudra des pages et des hérauts d'armes bariolés de rouge, de bleu et de blanc comme des valets de carreau, des costumes extravagants par leur excessive ampleur et leur forme disgracieuse ; enfin, la muraille sera couverte depuis le haut jusqu'en bas d'écussons et d'armoiries de toutes couleurs, ce qui donnera pour fond au tableau la bigarrure de l'habit d'arlequin ; une madone colossale occupera tout un vaste panneau, et, pour couronner l'œuvre, des étendards suspendus au plancher flotteront de tous côtés, comme sur les cordages d'un vaisseau pavoisé. Voilà le tableau tel que l'histoire le commande. Eh ! bien, qui osera charger sa palette et se mettre à l'ouvrage ? M. Delacroix. Il accepte toutes ces difficultés, il suit à la lettre tout ce que lui dicte l'histoire. S'il a cru qu'il allait produire un tableau agréable, s'il a cru pouvoir faire de la peinture, il s'est étrangement mépris : mais il n'a cherché, nous en sommes sûr, qu'à écrire avec son pinceau une page d'histoire. Or, nous devons le dire, il a merveilleusement réussi. S'il veut qu'on ait le courage de lui donner des éloges, il faut qu'il confesse que son intention a été de mettre son art au service de l'histoire, qu'il a oublié qu'il était peintre. Nous consentirons alors à ne pas nous souvenir à notre tour qu'un tel oubli est la plus grande faute que puisse commettre un artiste ; que c'est, par une route opposée, tomber dans le même excès que l'école de David, c'est-à-dire sacrifier l'art à la réalité, au lieu de le sacrifier

à l'idéal. Mais, pour être juste, il faut de temps en temps tenir compte des qualités en voilant les défauts. Il y a tel tableau dont nous dirions, C'est admirablement dessiné, admirablement composé, tout en prenant nos réserves pour ajouter : Ce n'est pas de la peinture. Suivons donc M. Delacroix sur le terrain qu'il a choisi, jugeons en lui l'historien. Or, nous le répétons, comme portrait historique, son tableau nous a fait la plus vive impression. Il évoque, il ressuscite le passé, il atteste une grande force d'esprit, une grande flexibilité d'imagination, une connaissance profonde de ce que nous appellerons l'art historique ; et, sous ce point de vue, en dépit de tous ses défauts et de toutes les censures, il doit être regardé comme un des ouvrages les plus remarquables que nous présente la nouvelle exposition.

Mais maintenant revenons à la peinture, et voyons si M. Delacroix n'aurait pas pu, tout en restant aussi fidèle historien, montrer un peu plus de respect pour l'art. Sans doute il fallait ou abandonner un tel sujet, ou se conformer rigoureusement à tout ce qu'exigeait l'histoire ; mais M. Delacroix n'a-t-il pas fait plus qu'elle ne demandait ? ne s'est-il pas exagéré ses devoirs de chroniqueur ? pour atteindre le naturel était-il nécessaire d'aller jusqu'au trivial, et même jusqu'à l'ignoble ? Certes, nous ne demandions pas des sénateurs beaux comme l'Antinoüs, mais fallait-il se complaire à les rendre si laids ? Pour éviter le grand style, qui est une manière, est-il besoin de tomber dans le grotesque, qui est une manière aussi ? Pourquoi M. Delacroix ne consulte-t-il pas sur ce point ce Paul Véronèse, auquel, soit dit en passant, il a fait de si larges emprunts ? il verrait que pour représenter des figures vénitiennes, il est des degrés intermédiaires entre le type

d'Adonis et celui de l'orang-outang. Dans son tableau il y a peut-être dix ou douze têtes que nous voudrions conserver malgré leur laideur, parce que cette laideur est naturelle et sans affectation : telles sont en général celles qu'il a placées à la gauche du spectateur ; mais de l'autre côté il y en a dix ou douze autres qui abusent réellement de la permission d'être laides. Ce n'est pas seulement leur visage, mais leur taille et leur tournure qui prêtent à rire. Citons entre autres le personnage à la gauche de ce sénateur qui montre au peuple le glaive ensanglanté ; ne dirait-on pas, au bonnet rouge près, le plus burlesque des marmitons? En vérité, nous ne pouvons pas croire que l'histoire se fût offensée si, çà et là seulement, nous eussions vu quelques figures ovales et tant soit peu régulières. Quant au bourreau, nous aimons beaucoup sa tournure gauche, son buste mal assis sur ses hanches, et surtout son air brute et son œil éteint. Mais était-il nécéssaire qu'il fût plat comme un homme de pain d'épice? Quelques lumières et quelques ombres jetées sur sa figure, en lui donnant plus de relief, auraient-elles altéré son expression? Ajoutons enfin qu'on trouve dans ce tableau certaines négligences de dessin qui étaient tout au moins inutiles. Il y a telles autres parties qui prouvent que M. Delacroix manie admirablement le crayon ; mais ce ne sont, pour ainsi dire, que des échantillons de son savoir-faire. Pourquoi donc trouver du plaisir à déguiser son talent?

Quant au coloris, il est, à notre avis, d'une force et d'une richesse admirables. M. Delacroix est surtout coloriste, il a le sentiment du ton vrai, il le trouve toujours sur sa palette. Mais quand il s'agit de l'appliquer sur la toile, il dédaigne de demander à son pinceau ces petites précautions minutieuses pour fondre et dégrader les tein-

tes sans lesquelles le plus grand coloriste ne paraît aux yeux peu exercés qu'un hardi barbouilleur. Ces têtes qui vous semblent peintes si négligemment, regardez-les bien, vous allez y trouver vingt ou trente tons différents ; il y a tous les éléments d'une admirable couleur ; mais vous comptez tous les coups de pinceau , rien n'est fondu , rien n'est dégradé. Serait-ce par crainte de tomber dans la froideur qui accompagne ordinairement un fini précieux ? Mais c'est trop de timidité ; le précipice est encore loin, et vous avez bien des pas à faire avant d'être en danger de ce côté-là. C'est comme un musicien qui de peur d'être monotone, ne ferait que des successions de dissonances ; eût-il le plus grand génie musical, il écorcherait les oreilles du prochain. Il en est à peu près de même du coloris de M. Delacroix ; il faut l'admirer, mais il est si heurté, si *dissonant,* que quelquefois il fatigue au lieu de plaire.

En abandonnant ainsi avec une sorte de bravade tous les procédés ordinaires de l'art, en négligeant tous les petits moyens de séduire les yeux, qu'arrive-t-il ? on ne peut briller que si l'on trouve occasion de faire deviner son talent en donnant sur une grande toile des preuves de beaucoup d'esprit, d'un vif sentiment dramatique, d'une habile observation de l'histoire ; mais quand on se renferme dans un cadre trop étroit pour que ces qualités puissent se développer, quand on ne fait qu'une simple étude, c'est-à-dire un morceau de peinture, à quels dangers n'est-on pas exposé ? Si, pour le malheur de M. Delacroix, nos lecteurs découvrent son *Turc mort* et son *don Juan ,* dans les coins obscurs où ils sont cachés, ils verront se justifier la vérité de cette observation.

En somme, le tableau de *Marino Faliero* n'en est pas moins extrêmement remarquable, d'abord parce qu'il est

la représentation la plus vraie, la plus fidèle, d'une grande scène historique ; ensuite parce qu'il nous offre pour la seconde fois le spectacle assez curieux d'un jeune homme plein de talent qui, comme pour jouer un tour au public et à lui-même, se complaît à exagérer volontairement ses défauts et à déguiser ses qualités. Sans doute le négligé sied souvent à merveille, mais c'est à condition que de temps en temps on en appelle à la parure ; les licences d'un homme d'esprit peuvent avoir beaucoup de charmes, mais pour les faire valoir il faut des moments de calme et de raison. Si Goethe eût toujours déraisonné comme quand il nous mène au sabbat et chez les sorcières, il est douteux qu'il eût obtenu la place qui était due à son génie. Que M. Delacroix y prenne donc garde : il est temps qu'il nous montre sérieusement ce qu'il peut faire. Son avenir sera beau, nous en avons la confiance. Mais il faut qu'il se gouverne : il faut qu'il soumette sa verve vagabonde à une règle, à une discipline, s'il veut donner un éclatant démenti aux pronostics de ses détracteurs et justifier l'espoir de ses amis.

M. SCHEFFER.

1827.

Parmi les peintres de notre jeune école, M. Delacroix n'est pas le seul qui, par dédain pour l'idéal, semble avoir voué à la laideur une sorte de culte; il n'est pas le seul qui affecte la négligence, qui s'étudie au laisser-aller, et fasse du naturel une affaire de calcul et de système. Beaucoup d'autres, qui d'ailleurs ne possèdent pas ses brillantes qualités, se sont engagés dans la même voie, et entendent de la même façon le retour à la nature et à la simplicité. Esprits plus logiques qu'artistes, ils procèdent par combinaisons, et leur inspiration est presque toujours un dessein prémédité : aussi peut-on dire qu'ils n'ont rejeté une nature de convention que pour en adopter une autre, et qu'ils sont moins amoureux de la vérité que de la nouveauté. Ces

jeunes peintres nous semblent avoir beaucoup plus d'esprit et beaucoup moins d'imagination qu'ils ne veulent en montrer. S'ils étaient bizarres malgré eux, et pour ainsi dire à leur corps défendant; si c'était chez eux, non pas même une sorte de génie, comme chez lord Byron, mais seulement un entraînement de nature, il n'y aurait rien à dire, peut-être même faudrait-il les féliciter; mais ils ne sont bizarres que parce qu'ils le veulent bien, et même parce qu'ils s'efforcent de l'être : or, nous ne croyons pas que de leurs laborieux calculs doivent sortir jamais de véritables et naïves beautés.

Heureusement tels ne sont pas tous nos jeunes peintres, tel n'est pas surtout M. Scheffer, bien qu'au premier abord l'aspect tant soit peu inculte de ses tableaux, sa touche parfois vague et négligée, son dessin souvent mal arrêté, puissent le faire ranger dans cette subdivision de la nouvelle école où ces défauts passent pour qualités essentielles, et sont pour ainsi dire un signe de ralliement. Il n'y a qu'à examiner quelques-uns des nombreux tableaux de M. Scheffer, pour être bientôt convaincu que la malheureuse pensée de paraître original à tout prix, et d'affecter l'incorrection de peur d'être correct comme tout le monde, ne vient pas l'assaillir un seul instant. S'il suit une route à part, c'est parce que la nature de son talent lui commandait de la suivre : il ne l'a ni cherchée ni choisie, il ne pouvait, sans se faire effort, en prendre une autre. Il l'eût suivie, nous n'en doutons pas, même au temps encore récent où des huées saluaient de toutes parts quiconque déviait du grand chemin académique. Il eut le courage de se faire refuser l'entrée des salons d'alors, tout comme il a osé, dans nos écoles, de compagnie avec Géricault et quelques autres, se faire déclarer indigne du concours. Élève

de Guérin, M. Scheffer, en se révoltant contre son maître, n'a pas obéi à un parti pris de faire autrement que lui, mais seulement au besoin irrésistible de suivre sa nature, sa vocation. Aussi, en supposant que son exécution soit trop souvent négligée et irrégulière, la faute n'en est pas au calcul, mais seulement à une sorte d'insouciance naturelle. En effet, la seule chose à laquelle M. Scheffer attache beaucoup d'importance, c'est l'expression des physionomies, et l'esprit des compositions. Il est tout entier à sa pensée, et il ne se préoccupe pas assez de la manière dont il l'exprimera. Il y a de la poésie dans son âme, mais il n'a pas la patience de la mettre en vers, il l'écrit en prose, et, qui plus est, au courant de la plume. C'est un malheur, selon nous; car il ne suffit pas d'un penseur pour faire un artiste: quand on a des idées, on n'est encore qu'à la moitié de la carrière; et l'autre moitié, c'est-à-dire cette partie de l'art qui est presque du métier, n'en est pas à coup sûr la moins importante : c'est le style, dont la magie peut protéger et faire vivre des ouvrages même médiocres, et sans lequel les plus belles conceptions ont souvent grand'peine à durer.

Toutefois, qu'on n'aille pas s'imaginer que M. Scheffer ignore complétement l'art de manier le pinceau et de fondre les couleurs; il a donné au contraire plus d'une preuve de ce genre d'habileté, et nous pourrions citer de lui plusieurs portraits touchés avec une extrême délicatesse et très-soigneusement finis. Il est vrai que lorsqu'on fait un portrait, l'imagination n'ayant rien à créer, l'attention n'a pas d'autre tâche que de veiller à la perfection de l'exécution, tandis qu'elle ne peut s'en occuper qu'à demi, quand il faut qu'elle préside au travail de la pensée; or, plus la pensée est forte et abondante, moins elle laisse à l'attention de li-

berté pour diriger l'exécution. C'est là ce qui explique la différence du fini qu'on remarque entre les portraits de M. Scheffer et ses tableaux. Mais, tels qu'ils sont, ses tableaux ont un charme extrême, et l'on ne songe presque pas en les voyant à réclamer ce qui leur manque. Il semble même, quoiqu'à tort peut-être, que si le peintre eût fait les frais de plus de travail, le voile qui recouvre ses pensées en serait moins transparent ; et ses pensées sont toujours si ingénieuses, si délicates, si tendres ! Jamais vous ne lui voyez faire une figure qui n'exprime quelque chose, non-seulement par ses traits et son regard, mais par sa pose et l'ensemble de ses attitudes. En général, c'est à rendre les sentiments tristes et mélancoliques, que M. Scheffer paraît porté de préférence : aussi en résulte-t-il chez tous ses personnages un petit air de famille, qui ne déplaît pas toutefois parce qu'il est varié par une foule de nuances. On pourrait trouver dans son talent quelque analogie avec celui de M. de Lamartine : tous deux ils rendent à merveille cette sensibilité de l'âme qu'il est si difficile de définir et d'expliquer, et qu'on ne peut que faire sentir. Chez le poète il y a plus d'éclat même dans l'expression des choses tendres, chez le peintre un sentiment plus intime, plus pénétrant. L'un nous enivre d'harmonie, l'autre nous charme par une mélodieuse suavité.

Ce qu'il y a de remarquable chez M. Scheffer, c'est qu'au milieu de la rêverie la plus vaporeuse jamais la pensée ne l'abandonne. Ses figures, quelque vagues que soient leurs contours, ont toujours une expression déterminée, une intention facile à saisir. Mais c'est peut-être dans la composition qu'il excelle principalement. Pour régler l'ordonnance d'un tableau, pour en disposer l'ensemble et les parties, il n'a besoin, nous en sommes sûr, ni de combiner ses

effets d'après les lois de la symétrie, ni de tordre et retordre des mannequins dans tous les sens pour parvenir aux poses les plus convenables; il procède par une opération plus prompte: son sujet naît tout composé dans sa tête, et rarement la réflexion trouve beaucoup à corriger dans le jet spontané de son inspiration. Aussi la pensée principale de ses tableaux est-elle toujours vive et dominante. Voyez, dans cet épisode de la retraite de Russie, comme le mouvement de fuite est fortement prononcé, comme tous ces soldats aspirent à leurs foyers, à leur Occident? C'est là la première impression que produit le tableau, c'en est aussi l'idée générale. Quand de là vous descendez aux détails, que de groupes touchants, que de figures déchirantes viennent s'offrir à vos regards! Voyez auprès de ce feu ces malheureux assis sur la neige glacée, ils ne peuvent s'arracher de cette chaleur qui leur rend une apparence de vie, et cependant on voit sur leur figure qu'ils savent que cette chaleur va leur donner la mort; n'importe, ils n'ont pas le courage de se relever. Plus loin, parmi ceux qui marchent, voyez ce vieux grenadier qui soutient son jeune colonel prêt à tomber expirant, et cette cantinière qui reçoit les derniers soupirs d'un pauvre conscrit, puis enfin, au-dessus de toutes les têtes, cette figure héroïque du maréchal Ney, qui, seul, ose encore jeter un regard courageux sur cette scène de désastres. Il y a dans ce tableau matière à en faire trois ou quatre : peut-être même est-ce à cette exubérance de pensées qu'il faut attribuer les défauts qui le déparent. A force d'avoir entassé figures sur figures, le peintre les a comme étouffées les unes par les autres; on voudrait de loin en loin pénétrer dans ces rangs épais, on voudrait au moins y voir quelque trait de lumière : c'est là ce qui manque au tableau. La partie

gauche surtout est tellement terne, qu'on se demande quel est l'obstacle qui peut lui intercepter la lumière : or ce ne sont point les nuages, car il n'y en a pas un seul dans le ciel. En général, M. Scheffer n'est pas assez hardi dans ses effets lumineux ; sans doute il faut se garder du brillanté, des effets phosphoriques et des faux reflets, mais il ne faut pas non plus donner à un tableau l'aspect pâle et éteint d'une gravure à l'*aqua tinta.*

Ainsi ce tableau confirme tout ce que nous venons de dire du talent de M. Scheffer ; il décèle un peu trop d'insouciance pour le fini de l'exécution, pas assez d'habileté dans la partie pratique de l'art, défauts dont un travail opiniâtre pourra triompher ; en revanche il nous offre une facilité prodigieuse de composition, beaucoup de pensées et de sentiments, en un mot les qualités sans lesquelles il n'est point de grands artistes, celles qui ne peuvent s'acquérir ni par travail ni par patience.

Encore un mot sur M. Scheffer : L'exécution de ce groupe de femmes souliotes[1] ne désarmera peut-être pas encore la critique ; mais l'immense progrès qui s'y révèle suffit pour que nous en fassions l'éloge presque sans restriction. Qu'importe que la distribution de la lumière soit un peu factice, qu'une seule figure dans le tableau soit vivement éclairée et que tout le reste soit jeté dans le clair-obscur ; qu'importe même que ce clair-obscur manque de transparence et éteigne trop également les couleurs ? quand on voit un artiste opérer dans sa manière une importante réforme, quand ses efforts réussissent et que le progrès

[1] Salon de 1828.

promet d'aller croissant, la tâche du critique n'est plus de constater les défauts qu'il aperçoit encore, mais bien plutôt ceux qui ont disparu. Jamais, à coup sûr, M. Scheffer n'avait rien peint d'aussi bien modelé, d'aussi soigneusement étudié, que cette femme renversée sur le devant de son tableau, la face contre le rocher; jamais son pinceau ne s'était montré aussi moelleux qu'en traçant ces charmantes têtes d'enfants, jamais aussi net et aussi délicat qu'en reproduisant avec une consciencieuse exactitude ces élégants costumes chargés d'or et de broderies. Eh bien! croit-on que ce sacrifice inaccoutumé à la partie matérielle de son art, que cette dépense extraordinaire de travail d'exécution ait coûté à M. Scheffer la perte de quelques-unes de ses qualités naturelles? pour être peint avec plus de soin, son tableau en est-il moins heureusement composé? Non, certes: il y a, comme à l'ordinaire, de l'inspiration, du sentiment, de l'expression, et, par-dessus tout cela, il y a de la peinture, ce qui, comme on pense, ne gâte rien. La part du métier fût-elle même encore plus grande, elle serait loin de nuire à celle de l'art. M. Scheffer n'est pas de ces artistes à qui l'on doit craindre de souhaiter une main trop habile : jamais sa main ne sera la maîtresse, il aura toujours de la pensée de reste pour la guider. C'est là en effet ce qui distingue, selon nous, ce jeune peintre de la plupart de ses rivaux, c'est qu'il a des idées. On a de la peine à se figurer combien ce privilége est rare aujourd'hui parmi nos peintres. Qu'on parcoure l'exposition, ne sera-t-on pas frappé avant tout du mauvais choix des sujets, ou, si le sujet est bien choisi, de la manière triviale et mesquine dont il est conçu? Il semble qu'on ne cherche que l'occasion de faire des têtes, des bras et des jambes, sans vêtements si l'on tient pour les vieux principes, vêtus d'écar-

late ou de bleu d'outremer si l'on appartient au nouveau parti. Mais, quant à des âmes, à des intelligences, personne n'y pense. A quoi bon les peindre, elles n'ont ni formes ni habits : c'est l'affaire des poètes. Or, malheur à qui n'est pas poète en peinture, malheur à qui ne regarde pas comme la gloire de ce bel art le don de traduire par un coup de pinceau les pensées les plus intimes, les moindres mouvements de l'âme ! Il est vrai que pour songer à rendre ce spectacle intérieur, il faut y avoir assisté souvent, c'est-à-dire avoir observé et étudié le jeu compliqué de la pensée et des passions. Tous les ouvrages de M. Scheffer témoignent de cette étude : partout la pensée et le sentiment y jouent le premier rôle. De là aussi, le charme vague et mystérieux par lequel ils nous captivent. Après les avoir contemplés quelques instants, on est saisi de rêverie ; les personnages vous parlent si bien de leur âme qu'on voudrait en causer plus longuement avec eux. Aussi de tels tableaux perdent la moitié de leur prix au milieu du tumulte et des bigarrures du salon. C'est à la réflexion qu'ils s'adressent : c'est donc seul à seul qu'il faut les voir, si l'on veut éprouver tous les plaisirs qu'il est en leur puissance de causer.

M. PAUL DELAROCHE.

LA SALLE DES PRIX A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS.

—

1841.

Au fond de la cour intérieure de l'école des Beaux-Arts, de cette cour au pavé de marbre, élégant souvenir d'Italie que profane notre climat, vous entrez dans une salle semi-circulaire, éclairée par le haut, disposée en amphithéâtre, et réservée pour les distributions des prix. Les parois qui s'élèvent au-dessus des gradins présentent une surface de quinze à vingt pieds de hauteur sur un développement d'environ quatre-vingts pieds. Cette muraille ne pouvait rester nue ; elle appelait la peinture, et offrait à un pinceau laborieux et hardi le champ d'une vaste composition.

M. Paul Delaroche s'est chargé de cette œuvre difficile.

Il est du petit nombre de nos artistes contemporains dont les succès ne font pas sommeiller le talent, et qui s'imposent quelquefois la tâche de faire mieux et autrement qu'ils n'ont fait. Quand on possède, comme lui, le secret des faveurs du public, quand on a la certitude, en s'imitant soi-même, de recueillir de faciles et lucratifs applaudissements, il est bien rare qu'on se lance volontiers dans des voies nouvelles; mais, Dieu merci, cette noble ambition de l'artiste, cette confiance aventureuse qui aspire sans cesse à quelque chose de plus grand et de plus élevé, n'est pas encore complétement éteinte; aussi, quand même il n'eût pas réussi, et ne fût-ce que pour l'honneur de l'exemple, nous féliciterions M. Delaroche d'avoir voulu faire ce noble et périlleux essai de peinture monumentale.

Sans doute ce n'est pas à la dimension des tableaux que se mesure le génie des peintres. Dans la plus petite toile, il y a place pour le plus grand chef-d'œuvre. La *Vision d'Ezéchiel*, ce miracle de l'art, n'a qu'un pied carré tout au plus. Mais on ne peut disconvenir que, plus les proportions s'étendent, plus il faut de ressources pour concevoir et de force pour exécuter. La difficulté grandit encore, ou plutôt elle change de nature quand ce n'est plus sur une toile ou sur un panneau, mais sur le monument lui-même que l'imagination de l'artiste doit s'exercer. Cette peinture, qui se fait sur place, sans le secours des fictions de l'atelier, est une œuvre à part qui a ses lois et ses secrets. Autre chose est faire des tableaux, ces créations mobiles qu'un cadre doré isole et met en harmonie avec tous les lieux où le hasard les transportera, autre chose jeter sur une muraille des pensées qui s'y fixent à jamais, qui font corps avec l'édifice, et qui, se

mariant à l'architecture, doivent s'approprier, comme elle, à la destination du monument. Là plus de touche ingénieuse, plus d'effets mystérieux, plus de glacis délicats, aucune autre séduction que la vérité de l'expression, la justesse de la couleur, la clarté et la grandeur de la composition.

Je ne veux pas dire que l'un de ces deux genres soit inférieur à l'autre. Ce serait réveiller un procès dont l'érudition s'est naguère emparée et que l'art doit laisser dormir. J'indique seulement que ce sont deux genres distincts. L'un demande plus de perfection, l'autre plus de puissance. Ils obéissent à des règles qui leur sont propres, ce sont presque deux arts différents. Aussi vous ne connaissez qu'à moitié Raphaël si vous n'avez jamais admiré que ses tableaux; vous ignorez presque le Pérugin si vous ne l'avez vu sur les murs de Pérouse; André del Sarto n'est pas sous les arcades de l'Annunziata le même homme que dans les galeries où brillent ses plus beaux chefs-d'œuvre, et vous ne retrouvez ni dans les tableaux, ni dans les dessins de Léonard, la main qui devait tracer la *Cène* de Milan.

Il y a donc pour un artiste qui, vers le milieu de sa carrière, se hasarde dans ce genre nouveau, toutes les émotions, tous les périls d'un début.

Le rêve de M. Delaroche avait été de faire ce premier essai sous les voûtes de la future église de la Madeleine. Inspiré par une pieuse et touchante légende, il avait rapidement ramassé les matériaux d'un si beau poème. Déjà tout était préparé, ses compositions étaient faites, il allait les transporter sur la pierre, lorsqu'il dut tout abandonner. Il se retira, non par vaine susceptibilité, mais par conviction d'artiste. Pour quiconque a le sentiment de

l'art, la première condition de ce genre de peinture, c'est l'unité d'exécution. Dites à deux peintres de vous faire un tableau, donnez à celui-ci la moitié des figures, à celui-là l'autre moitié, et voyez ce que produira cet amalgame. Eh bien! ici le tableau, c'est le monument tout entier. Aucune de ces peintures qui le décorent ne forme un tout à elle seule; ce ne sont que les fragments, les parties d'un grand ensemble : or il faut qu'entre toutes ces parties il existe la même harmonie qu'entre les figures d'un seul et même tableau. Ce n'est pas là une théorie inventée à plaisir; l'expérience en fait foi. A tous les âges de la grande peinture italienne, au XIVe siècle sous le Giotto, comme au XVIe sous Raphaël, à Padoue comme à Rome, à Assise comme à Florence, c'est toujours de la main ou sous la direction d'un seul homme qu'ont été créées ces grandes séries de peintures dont certains monuments nous présentent l'ensemble harmonieux. Quelle disparate au contraire quand les colosses d'un Michel-Ange viennent, comme dans la chapelle Sixtine, heurter les figures gracieuses et presque mignonnes d'un Pinturiccio! Sans doute il est des lieux et des circonstances où de telles dissonances peuvent être tolérées, mais quand fut-il jamais plus grand besoin d'unité que pour tracer la vie de cette sainte qui sous tant d'aspects différents doit conserver toujours et la même nature et la même beauté? Nous en jugerons bientôt. Certes on aura choisi des gens habiles, et pourtant il est presque impossible que de leur association il ne sorte pas la plus triste incohérence de couleur et de pensées.

Exilé de la Madeleine, M. Delaroche a trouvé dans cet hémicycle de l'École des Beaux-Arts un théâtre moins brillant, mais qui du moins pouvait être à lui sans par-

tage. Non-seulement il était sûr qu'on y respecterait sa solitude, mais la lumière était plus vive, plus égale, l'élévation plus favorable et moins fatigante pour l'œil du spectateur. L'artiste, tout consolé, s'est donc mis à l'œuvre, et après quatre ans de travaux opiniâtres, cette grande page est aujourd'hui terminée,

Quel en est le sujet? La destination du monument nous l'indique d'avance; le programme était pour ainsi dire tout tracé. Nous sommes dans l'École des Beaux-Arts, dans la salle où se distribueront les prix: évidemment les arts du dessin, la peinture, la sculpture, l'architecture, sont ici des personnages obligés, et il faut qu'un rôle soit réservé à l'émulation, cette muse des lauréats.

On s'attend, j'en suis sûr, à une scène de mythologie: jamais la fable et l'allégorie ne semblèrent mieux de saison, et la plupart des peintres n'auraient pas hésité à se placer en plein Parnasse. Peut-être auraient-ils bien fait: on peut parler même les langues mortes; le talent peut tout ressusciter. Mais chacun suit sa nature. Or M. Delaroche, par la trempe de son esprit, par la direction de ses études, est historien plus encore que poète: ses idées se plaisent peu dans le champ des abstractions symboliques, elles revêtent plus volontiers le costume d'un pays ou d'une époque, elles s'attachent à un lieu, à une date, elles se spécialisent et se personnifient. Où d'autres verraient l'art, il aperçoit l'artiste: la sculpture, pour lui, c'est le sculpteur. Aussi, qu'est-il arrivé? En promenant ses yeux sur cette longue muraille qu'allait couvrir son pinceau, il a vu s'y dessiner la silhouette, non pas de tel ou tel génie assis sur un nuage et tenant un attribut à la main, mais bien de tous les grands hommes qui sur cette terre ont eu le bonheur de peindre, de bâtir, ou de

sculpter des chefs-d'œuvre. C'était ainsi que son sujet devait lui apparaître : c'étaient là les acteurs qu'il lui fallait. Il lui a semblé qu'il les voyait tous réunis, quel que fût leur siècle, quelle que fût leur patrie ; qu'il les entendait discourir entre eux sur leur art ,et bien vite il a pris sa palette pour nous faire assister à ce dialogue des morts, en nous traduisant, sinon leurs paroles, du moins leurs traits, leurs attitudes, leurs regards, comme autant de leçons et d'exemples pour cette jeunesse avide de gloire qui chaque année viendra sur ces bancs en goûter les flatteuses prémices.

Cette manière de concevoir un tel sujet ne demande ni moins d'imagination ni moins d'esprit créateur que s'il fallait évoquer tout un cortége de divinités. Sans doute ce sont des personnages connus, des figures historiques qu'il s'agit de reproduire; mais suffit-il d'habiller des mannequins et de leur donner des noms? n'existe-t-il pas des traditions sur la physionomie, sur le costume, sur le caractère de chacun de ces grands artistes? Pour les faire agir et parler avec vérité, que d'études et de recherches! que de pénétration, que d'intelligence pour vivifier ces études! C'est un drame où tout est à inventer et où pourtant rien ne peut être de fantaisie. Et d'un autre côté, comment, avec une série de portraits, composer une action qui touche, qui intéresse? comment grouper tous ces personnages? par quels liens les réunir? comment donner un sens à leur colloque, et faire planer sur eux une sorte d'idéal qui fasse comprendre que ce sont des ombres et non pas des vivants? Les difficultés abondent, comme on voit, et nous ne les disons pas toutes. Cherchons à indiquer comment l'artiste s'est proposé d'en triompher.

Un long portique à colonnes d'une élégante simplicité occupe presque tout le fond de la scène. Vers le milieu de cette colonnade, c'est-à-dire au centre de l'hémicycle, on voit dans une sorte d'enfoncement, auquel on monte par des degrés, un banc de marbre sur lequel sont assis deux vieillards, et entre eux un homme dans la force de l'âge. Tous trois ils portent pour vêtement un manteau blanc qui couvre à peine leurs épaules; leur front est ceint d'une couronne d'or; leur attitude est calme, majestueuse; il y a dans leur visage cette sérénité presque divine dont les anciens se servaient pour exprimer l'apothéose.

Quels sont ces trois hommes, ces trois demi-dieux, et que font-ils sur ce tribunal? Le plus jeune est Apelle, les deux autres Phidias et Ictinus; Apelle, le dernier des grands peintres de la Grèce; Ictinus, l'architecte du Parthénon, le représentant du grand siècle de l'architecture; Phidias, le créateur de la sculpture à la fois idéale et vivante, de la plus grande et de la plus vraie des sculptures. Admis au sacré sacerdoce, ces trois génies se reposent dans leur immortalité. Ils sont là comme juges suprêmes et éternels de nos concours. C'est sous leurs yeux, c'est en leur nom, que cette noble et belle fille au teint oriental, au regard bienveillant, ramasse une couronne et se dispose à la lancer au lauréat.

A leurs pieds sont deux jeunes femmes assises de chaque côté des degrés: elles gardent un respectueux silence. L'une, par son profil, rappelle le type grandiose de certaines médailles grecques; l'autre, le front ceint d'un diadème, a plutôt le caractère des têtes impériales. C'est l'image et la personnification de l'art antique sous ses deux formes les plus saillantes, la forme grecque et la

forme romaine. On voit à leur pose calme et impassible que leur œuvre est accomplie. Elles écoutent à peine, et comme un bruit lointain, les noms de nos jeunes vainqueurs que l'écho de la salle apporte à leurs oreilles; elles n'en détournent pas la tête et semblent comme absorbées dans la contemplation intérieure des merveilles qu'elles ont enfantées.

Mais voici deux autres femmes, qui, debout sur le devant des degrés, ont un aspect moins sévère et semblent se rattacher encore, par quelques liens secrets, au monde des vivants.

L'une porte au ciel un regard rêveur : sur ses épaules, qu'enveloppe un étroit et chaste manteau, ses blonds cheveux retombent en nappes onduleuses ; une grâce virginale se mêle dans ses traits à une tendre et suave langueur, et sur son front, où brille l'inspiration céleste, on aperçoit ce découragement mélancolique que nous inspire le sentiment de notre infirmité comparée à la grandeur de Dieu. Une palme à la main, ce serait une sainte ; mais ce modèle d'une église gothique nous trahit son secret. C'est le génie de l'art du moyen âge, de ce sublime novateur qui trouva le chemin du beau sans autre guide que la foi.

Quel contraste entre cette figure et sa compagne! Celle-ci est belle aussi, mais sans retenue, sans mesure, sans pudeur. Ses riches vêtements retombent en désordre, sa brillante coiffure se dénoue et s'échappe au hasard ; courtisane audacieuse, passionnée, inconstante, c'est l'image de l'art moderne depuis son affranchissement des idées chrétiennes, avec ses phases de bons et de mauvais jours, avec ses beautés et ses excès. Des souvenirs au lieu de croyance, l'amour de la mode, le besoin du succès à

tout prix, d'admirables instincts étouffés par l'esprit de système, des charmes éblouissants fardés par la coquetterie, voilà ce que respire toute sa personne.

Ces deux femmes sont comme le chaînon qui relie la partie antique et tout idéale du tableau avec sa partie moderne et presque vivante. Tournons en effet les yeux à droite et à gauche de ce muet aréopage : là plus de graves et immobiles figures ; c'est une foule qui se meut et qui parle ; étrange et brillant assemblage des costumes les plus variés, des figures les plus diversement caractérisées. Ces hommes-là ne sont pas séparés de nous par vingt siècles comme les divins maîtres de l'art antique ; le feu sacré qui les anima sur la terre ne doit pas avoir cessé de briller dans leurs yeux : on dirait qu'ils ont encore un pied dans ce monde, tant ils parlent avec plaisir, tant ils s'interrogent avec curiosité sur ce qu'ils y ont vu, sur ce qu'ils y ont fait.

Ils sont là sans façon, sans apparat, les uns debout, les autres assis sur un long banc de marbre en avant du portique. Entre eux point de hiérarchie de talent, point de distinction de pays ; le Florentin se confond avec le Français, le Flamand et l'Espagnol avec le Vénitien ; seulement, ce qui est bien naturel, les architectes cherchent de préférence les architectes, les sculpteurs s'adressent aux sculpteurs, et quant aux peintres, eux qui sont de beaucoup les plus nombreux, ils se partagent et se divisent selon leur nature et leurs sympathies, les grands dessinateurs d'un côté, les grands coloristes de l'autre.

Ainsi l'ensemble de la composition se fractionne en cinq groupes distincts, mais artistement enchaînés. Au milieu le groupe idéal, l'art antique dans une sorte de demi-teinte

et d'éloignement vaporeux, à droite le groupe des architectes, de l'autre côté les sculpteurs, puis, aux deux extrémités, les peintres.

Ces classifications symétriques, qui n'altèrent en rien l'unité du tableau, y introduisent un principe d'ordre, de clarté, d'harmonie, sans lequel il n'est point de véritable œuvre d'art. Ce ne sont pas des divisions sèchement accusées : elles ne se manifestent même pas au premier abord ; la réflexion seule les découvre. Elles servent comme de repos à l'œil du spectateur, qui, ne pouvant saisir d'un seul regard l'ensemble de cette longue série de personnages, a besoin de s'arrêter de distance en distance. Le problème était donc de faire, pour ainsi dire, plusieurs tableaux en un seul, de leur donner à tous une physionomie particulière, et de les relier si fortement entre eux, que les points de jonction fussent à peine visibles.

Ce n'est pas tout : dans chacun de ces groupes, on aperçoit bientôt des subdivisions, c'est-à-dire à côté de la scène principale des accessoires épisodiques qui s'y rattachent. Ainsi, quand vos yeux se tournent du côté des grands dessinateurs, ils sont frappés d'abord d'une noble figure de vieillard dont la longue barbe blanche laisse tomber ses reflets argentés sur une riche pelisse de velours cramoisi. C'est Léonard, le patriarche du dessin ; il expose de la voix et du geste ces fécondes et savantes idées dont son esprit ne cessa d'être assailli durant sa vie. Autour de lui tous gardent le silence ; Raphaël lui-même l'écoute avec respect, sinon avec une entière soumission. Fra Bartolomeo le contemple dans un pieux recueillement ; le Dominiquin s'attache à ses paroles avec une ardente curiosité ; Albrecht Dürer admire la justesse de ses démonstrations, et fra Beato Angelico lui-même,

s'arrachant à ses prières et à ses saintes visions, s'avance pour l'écouter. Mais tout le monde ne lui prête pas ainsi l'oreille. Seul, assis sur ce chapiteau renversé, tournant le dos à Léonard et à ses auditeurs, Michel-Ange semble faire bande à part ; absorbé dans ses propres idées, il ne cache pas son dédain pour celles des autres, et veut rester étranger à tout ce qui se passe autour de lui. Plus loin le Giotto, Cimabuë, Masaccio, sont aussi dans une sorte d'isolement ; ils écoutent à peine Léonard, et leur regard étonné semble dire qu'ils ne peuvent s'accoutumer aux étranges déviations dans lesquelles l'art est tombé depuis ces jours où ils essayèrent de lui frayer son chemin. Enfin, à l'extrémité du tableau, cette grande figure vêtue de noir, au front large, à l'œil vif, vous la connaissez, c'est notre Poussin, penseur sublime, esprit solitaire; lui aussi il s'écarte de la foule, mais ses yeux se tournent avec amour sur cet auditoire où se trouveront désormais réunies toutes les espérances de la peinture française : ce regard du Poussin sur notre école, regard paternel, mais sévère, est en quelque sorte le résumé et la pensée morale de tout le tableau.

Dans le groupe des architectes, c'est le vieux Arnolfo di Lapo qui prend la parole, c'est autour de lui que sont réunis presque tous les maîtres du grand art de bâtir. Debout, dans sa longue robe florentine, l'architecte de Sainte-Marie-des-Fleurs raconte sans doute au milieu de quelles ténèbres il dirigea ses pas, quels furent ses efforts et ses hésitations, alors que l'Italie, n'acceptant pas encore le retour aux règles antiques, résistait néanmoins à l'invasion de ce système dont toute la chrétienté du Nord admirait les saintes témérités. Robert de Luzarche, qui détourne la tête, lui dira tout à l'heure quels trésors

renfermait ce mystérieux système, et combien, sous son apparence hasardeuse et incorrecte, il cachait de science et de pureté. Bramante, à son tour, indiquera tout ce que le génie moderne pouvait puiser de noblesse et de grâce, non dans l'imitation, mais dans l'intelligence des grands modèles de l'antiquité; et quant à Palladio, il expliquera sans doute, pour se justifier, comment devaient s'altérer sitôt entre ses mains ces traditions de simplicité et de grandeur qu'il avait reçues encore si fraîches et si pleines d'avenir. En attendant, le vieillard continue son récit, et tous ils le regardent en silence; Brunelleschi, assis sur le banc de marbre, l'écoute, mais d'un air un peu distrait : on voit qu'il pense encore à sa coupole. Pierre Lescot, avec la pétulance d'un Français, s'avance pour écouter le vieux Florentin, et s'appuie familièrement sur l'épaule de Bramante : on conçoit que ces deux hommes se soient pris d'intimité dans l'autre monde; mais que Robert de Luzarche et Palladio marchent ainsi tendrement unis comme deux frères, c'est ce qui n'est pas si facile de supposer, à en juger du moins par ce qui se passe ici-bas. Au contraire, il est tout à fait probable que si le Sansovino et Erwin de Steinbach se sont jamais rencontrés, ils auront eu mille choses à se dire; je ne m'étonne donc pas de les voir causer là, sur ce banc, en tête-à-tête, et tellement appliqués à ce qu'ils disent, qu'ils n'aperçoivent rien de tout ce qu'on fait autour d'eux. Le maître allemand dit peut-être au Vénitien : Pourquoi avoir chassé nos ogives de vos lagunes ? elles y poussaient de si charmants rameaux! elles s'y mariaient si bien à la riche mollesse de l'Orient? Et l'autre lui répond, avec une insouciante bonhomie et un laisser-aller de grand seigneur : Que voulez-vous ? Peut-on toujours faire et admirer la même

chose ? Et connaissez-vous rien de plus gracieux que ma bibliothèque de la Piazzetta ? — A cet *à parte* entre Erwin et Sansovino, ajoutez la figure isolée de Philibert de Lorme, dont la pensée soucieuse semble poursuivre quelque problème de construction ; puis, à l'autre extrémité, Vignole convenant avec lui-même que, s'il revenait au monde, ce n'est pas seulement dans sa grammaire qu'il apprendrait à parler, et vous en aurez fini avec les architectes.

La scène principale, dans le groupe des sculpteurs, est une conversation entre le vieux André Pisano et Lucca della Robbia ; Donatello et Ghiberti se disposent à y prendre part, ils ont bien le droit de dire aussi leur mot. Derrière les deux interlocuteurs, on aperçoit ce présomptueux Bandinelli, qui, comme de coutume, laisse percer dans son sourire une envieuse malignité ; Jean Goujon, au contraire, et plus loin Germain Pilon, cherchent à écouter avec un empressement qui témoigne de leur déférence. Puget, assis au bout du banc, ne fait pas attention aux paroles des deux vieillards ; il est retenu par Jean Bologne, qui paraît un intrépide causeur. Derrière eux, Benvenuto Cellini, distrait et dédaigneux, s'éloigne en murmurant quelque sarcasme, pendant que Bernard Palissy rêve à ses expériences et regrette ses fourneaux. Enfin, le groupe est terminé par deux figures calmes et silencieuses, notre Pierre Bontemps, qui recueille précieusement les leçons de Della Robbia, et le rustique et naïf Peters Fischer, qui a l'air tout résolu à conserver ses idées aussi bien que son costume germaniques.

Parvenus à l'autre extrémité de l'hémicycle, nous voici de nouveau en présence des peintres ; mais ici c'est le

rendez-vous de ces génies lumineux qui ont cherché la poésie de leur art moins dans la beauté des lignes et dans l'expression de la pensée que dans les mystérieuses harmonies de la couleur. Ce groupe renferme, comme les autres, plusieurs scènes distinctes. Et d'abord nous rencontrons les quatre plus grands artistes qui aient jamais exprimé les beautés du paysage, Claude le Lorrain, Guaspre Poussin, Ruysdaël et Paul Potter. Ils sont là se racontant en confidence par quels artifices ils ont pu lutter victorieusement, les uns contre toutes les pompes de la nature, les autres contre toutes ses naïvetés. Plus loin, le théâtre s'agrandit : c'est Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Murillo, Velasquez, l'honneur de la Flandre et de l'Espagne, qui écoutent la savante parole du Titien. Van Eyck lui-même prend plaisir à l'entendre, lui le précurseur et le père de tous ces grandes coloristes ; vêtu d'une de ces robes de brocart d'or dont son pinceau vigoureux rendait si bien les éblouissants reflets, il préside avec la majesté d'un doge cette brillante assemblée de famille. Débout à ses côtés, Antonio de Messine semble faire l'office d'un page soumis et docile ; on voit que depuis long-temps le vieux Flamand a pardonné au jeune aventurier de lui avoir dérobé son secret et de l'avoir colporté sous un ciel où il devait enfanter de tels chefs-d'œuvre. Pour écouter Titien, le sombre Caravage lui-même semble imposer silence à sa mauvaise humeur ; Jean Bellini, malgré son imperturbable gravité, se complaît intérieurement aux paroles de son illustre élève ; et quant à Giorgione, son admiration a quelque chose de guerroyant ; il se pose en spadassin, tout prêt à tirer la dague pour l'honneur du lion de Saint-Marc et pour la suprématie de son école. Paul Véronèse, au contraire,

a l'air plus modeste et plus tolérant : à la manière dont il se retourne vers le Corrège, ne semble-t-il pas lui dire : « Avancez donc, et venez aussi nous raconter vos secrets, vous qui êtes lumineux comme nous, qui faites aussi de la couleur une éclatante satisfaction pour les yeux, et qui, de plus, avez trouvé moyen de la faire parler à l'âme. »

Nous ne terminerions pas cette description si nous voulions seulement indiquer tout ce qu'un tel sujet peut renfermer de pensées et d'intentions; nous avons même, chemin faisant, oublié beaucoup de figures, entre autres ces deux graveurs Edelinck et Gérard Audran, si finement jetés au dernier plan. Il est une foule de délicatesses que les yeux seuls peuvent saisir, et ce n'est pas avec des mots qu'on peut traduire une œuvre d'art. Si nous nous sommes arrêté si long-temps à cette analyse, c'est qu'il fallait montrer au moins par aperçu tout ce que ce travail exigeait de combinaison, de calculs, d'esprit et d'habileté.

Sous tous ces rapports, je ne crois pas qu'il puisse s'élever la moindre controverse. Tout le monde conviendra que l'ajustement de tous ces costumes, l'enchaînement de tous ces groupes, le balancement de toutes ces lignes, révèlent une puissance et une souplesse de talent dont M. Delaroche avait assurément déjà donné des preuves, mais qui jamais ne s'étaient manifestés chez lui avec cet éclat incontestable. Il n'est vraiment pas possible qu'une action soit plus sagement conduite, plus clairement ordonnée. L'accumulation des personnages n'engendre pas la moindre confusion. Cette multitude de jambes et bras qui s'entre-mêlent ne cause pas au spectateur le plus petit embarras, la plus légère inquiétude. Tout est aisé,

simple, naturel, tout se lit et s'explique au premier coup d'œil ; et pourtant, pour distribuer ses plans, pour étager ses figures, le peintre n'a fait emploi d'aucun procédé d'école, d'aucun moyen de convention ; point d'effets de perspective, point d'ombres largement portées pour détacher les parties lumineuses ; il a fait saillir ses personnages en plein jour, il les a tous éclairés également, et pour ainsi dire par le même rayon de soleil ; en un mot, il n'est presque pas une difficulté qu'il n'ait voulu aborder de front, et dont il n'ait triomphé avec plus de bonheur encore que de hardiesse.

Que dira donc la critique ? car il faut bien qu'elle ait aussi sa part. Les ouvrages des plus grands génies ont eux-mêmes leur côté vulnérable, et personne n'a le privilége d'échapper à la commune loi.

Un des écueils du sujet, je ne parle pas encore du tableau, c'était la nécessité de faire un choix parmi tant de noms illustres que chaque siècle et chaque pays présentent à notre admiration. Pour l'antiquité, point d'embarras : lorsqu'on ne déifie que trois artistes et qu'on choisit de tels noms, qui pourrait se plaindre d'être oublié ? Mais pour les temps modernes, en élargissant le cadre, on le rend plus difficile à remplir. Recevoir dans cette noble assemblée tous les hommes qu'on proclame les premiers dans leur art, n'est-ce pas risquer de se mettre en querelle avec les amis de ceux qu'on n'admet pas ? C'est ici un livre d'or, un registre de noblesse ; l'oubli ressemble à une exclusion. Bien des gens, par exemple, demanderont à M. Delaroche comment il n'a pas trouvé place pour le Guide, pour le Guerchin, pour les Carraches. Quant à moi, je ne lui en veux nullement, bien que j'aie pour quelques tableaux de ces hommes habiles une très-juste

vénération ; je lui pardonne également de n'avoir pas admis Salvator Rosa, et je consens même, quoique avec plus de peine, à ne pas voir le Tintoretto ; mais j'aurais voulu que bon gré mal gré il fît entrer parmi les architectes Léon-Baptiste Alberti, dût-il même exclure cet Inigo Jonès, auquel je ne veux aucun mal, mais qui n'est là évidemment que par politesse pour l'Angleterre. Certes, si jamais homme a dû figurer parmi les représentants de la véritable architecture italienne, c'est-à-dire de cette pureté presque attique, de ce goût fin et délicat qui ne devait régner pour ainsi dire qu'un jour, cet homme est Alberti. Et parmi nos artistes français comment expliquer l'absence de Jean Cousin ? Ne fût-ce qu'à titre de peintre verrier et pour rendre un digne hommage à un art tout national, ce grand artiste ne devait-il pas être admis ? Je vais plus loin ; je ne trouve pas que Robert de Luzarche et Erwin de Steinbach me représentent à eux seuls l'art chrétien, l'art du moyen âge : c'est élaguer de cette grande époque deux ou trois siècles qui ne sont pas les moins glorieux ; j'aurais voulu, pour remplir cette lacune, un groupe d'abbés, de prieurs et d'évêques, groupe anonyme, indifférent à la renommée de ce monde, mais portant au front la flamme de l'inspiration religieuse. Enfin, qu'il me soit permis de signaler encore un dernier oubli, qui n'est pas le moins regrettable ; je veux parler de Philippe de Champagne. Cette sévère et noble figure n'était pas à dédaigner : ce n'est pas lui, dans sa pieuse modestie, qui se plaindrait d'être exclu, mais Lesueur et Poussin s'en étonnent assurément.

Après tout, dira-t-on, qu'importe qu'il manque quelques personnages ? Ceux que le peintre a représentés sont-ils vivants ? sont-ils vrais ? expriment-ils l'idée qui s'attache

à leur souvenir ? Voilà les questions à résoudre. Nous en avons assez dit pour qu'elles soient presque résolues d'avance. Toutefois, nous soumettrons ici à M. Delaroche quelques observations, ou plutôt quelques doutes qui se présentent à notre esprit.

Pour obéir aux exigences de l'harmonie et pour éviter, dans quelques parties importantes de sa composition, la rencontre trop fréquente de certaines couleurs, il a cru devoir donner à quelques-uns de ses personnages des costumes qui ne sont pas ceux qu'on leur voit d'habitude, et qu'une tradition à peu près constante semble avoir consacrés. Ainsi Rubens, que tous ses portraits nous montrent vêtu de noir, selon la mode du temps et de son pays, Rubens dans ces habits de satin blanc, se fait à peine reconnaître ; sa physionomie si fine, si expressive, au lieu de ressortir avec son feu accoutumé, semble en partie éteinte par l'éclat insolite de ces vêtemens. Mais Rubens a été ambassadeur : je le sais, et je veux bien croire que dans les cours étrangères il portait du satin blanc, quoiqu'à mon avis le contraire soit plus probable ; mais ce n'est pas l'ambassadeur que je veux voir ici, c'est le grand peintre, c'est l'homme de génie. Ne cherchez pas à dire trop de choses, car vous ne les direz qu'à moitié.

La même remarque ne s'applique-t-elle pas à Raphaël ? Ce riche costume, ce manteau blanc et bleu de ciel me déroutent complétement. Ce n'est pas là le Raphaël que je connais, dont ma mémoire me conserve l'image. Je sais bien que vers la fin de sa vie il avait pris goût à une certaine recherche dans ses vêtements, mais n'est-ce pas là une de ces circonstances dont il faut tenir peu de compte ? Lui-même n'en a-t-il pas ainsi jugé, car il a fait quelque-

fois son portrait, et jamais s'est-il représenté dans cet apparat théâtral ? M. Delaroche nous dira qu'un vêtement noir se serait mal ajusté avec les costumes environnants, et aurait fait un trou dans son tableau. J'ai toute confiance dans le savoir et dans le goût du célèbre artiste, mais peut-être les peintres sont-ils trop préoccupés de certaines lois qu'eux seuls ont promulguées, et qu'ils pourraient impunément se permettre d'enfreindre. Pour moi, je crois que, même en supposant qu'un vêtement trop foncé eût troublé certaines harmonies, mieux vaut encore risquer d'offenser les yeux que de causer à l'esprit une inquiétude ou un regret.

Que si au contraire ce n'est pas pour obéir aux exigences du coloris que le peintre a si richement habillé son Raphaël, si c'est en toute liberté, avec intention, et, par exemple, pour indiquer que ce grand génie s'élève au-dessus de ses rivaux comme un prince au-dessus de ses sujets, n'hésitons pas à le dire, une telle idée manquerait de justesse ; il y a plus, elle serait dangereuse. Se servir du costume comme moyen d'expression, lui prêter un langage, lui donner un rôle qui n'appartient qu'à l'homme lui-même, ne serait-ce pas matérialiser l'art ? C'est seulement par je ne sais quel feu secret jaillissant de ses yeux, par l'inspiration rayonnant de son front, que cette tête de Raphaël devrait effacer toutes les autres et prendre un air de domination et de souveraineté. Aussi, je l'avoue, j'éprouve quelque regret à trouver, au lieu du roi des peintres, ce jeune homme que les plaisirs, non moins que le travail, vont bientôt flétrir dans sa fleur. Oui, cette figure souffrante, amaigrie, a peut-être été celle du grand artiste ; oui, les derniers éclairs d'où sortit *la Transfiguration* furent entremêlés de ces langueurs et

de cette pâle tristesse ; mais est-ce là ce que nous venons voir ? Est-ce aux accidents de sa vie humaine qu'il convient de faire allusion dans ce séjour de gloire et d'immortalité ? N'est-ce pas au contraire la partie divine et immatérielle de ces nobles physionomies que l'art doit mettre en relief, tout en empruntant à leur individualité quelques traits caractéristiques pour les faire reconnaître ?

Heureusement M. Delaroche n'a pas conçu tous ses personnages dans cet esprit. Si quelques reproches du même genre peuvent être adressés aux figures de Lesueur, d'Orcagna, de Michel-Ange, et à quelques autres de moindre importance, en revanche, j'aperçois le Titien, Giorgione, Bellini, Ghiberti, Poussin, et je trouve en eux cet aspect grandiose, cette noblesse d'attitude et de pensée, en un mot cette hauteur de style qui n'accepte les détails individuels et biographiques que pour les dominer et les laisser seulement entrevoir.

Ce sont là, selon moi, les conditions sans lesquelles il n'est point de grande peinture, et par conséquent point de peinture monumentale. Ce que j'appelle grande peinture, c'est celle qui élève, épure, ennoblit tout ce qu'elle touche, et qui met en saillie le côté profond et sérieux des choses. Ce n'est pas à dire que pour atteindre à cette hauteur il faille enlever aux hommes ce qu'ils ont d'humain, et tomber dans les abstractions et les bas-reliefs coloriés : non, partout où l'homme est en scène il faut que le sang circule et que le cœur fasse entendre ses battements ; mais si la vie vient à prédominer, si l'idéal ne la gouverne pas, bientôt la pensée s'abaisse et le spectacle perd toute sa grandeur. C'est un certain mélange indéfinissable, un certain accord harmonieux de l'idéal et de la vie qui constitue ces créations que l'esprit humain

enfante si rarement et qu'il est permis d'appeler des chefs-d'œuvre.

Nous l'avons déjà dit, quand M. Delaroche n'aurait d'autre mérite que d'avoir tourné les yeux vers ces hautes régions de l'art, d'en avoir fait le but de ses efforts, son exemple serait déjà un véritable bienfait. Il a osé rompre, je ne dis pas avec la peinture de genre, il s'en était déjà plus d'une fois affranchi, mais avec cette séduisante déception qu'on nomme le roman historique, et qui lui a valu tant de brillants succès. C'est l'histoire elle-même, l'histoire dans sa majestueuse austérité, qu'il a entrepris de faire parler. Une si grande tentative pouvait-elle s'accomplir complétement du premier coup? Non sans doute: M. Delaroche tout le premier nous dirait qu'il n'a pas cru faire un ouvrage irréprochable; mais il lui est permis d'avoir conscience de l'immense progrès qui s'est opéré en lui, et de prétendre à s'élever encore plus haut.

Pour y parvenir, son premier soin, j'en suis sûr, sera de s'imposer une plus grande unité de style. Il est inévitable, dans une œuvre de transition, que l'artiste obéisse en quelque sorte à deux systèmes à la fois; la méthode qu'il se fait n'a pas encore la force d'exclure celle qu'il abandonne; à côté des essais se glissent les habitudes; c'est un conflit d'influences contraires qui se nuisent mutuellement l'une à l'autre, et qui enlèvent même aux plus belles choses une partie de leur beauté. Ainsi, M. Delaroche n'a certainement jamais rien créé d'aussi grand, d'aussi sévère que la partie centrale de son hémicycle. J'admets qu'on puisse désirer un peu plus de précision et de fermeté dans certains contours, un peu plus de distinction dans quelques têtes et dans quelques draperies;

mais les dispositions générales du groupe sont du plus bel effet, et la pensée qu'il exprime est écrite avec autant de force que de clarté. D'où vient donc que quelques personnes, bien à tort selon nous, trouvent que c'est là la partie faible du tableau ? D'où vient qu'elle leur semble plutôt froide que poétique? Ce n'est pas, croyez-moi, parce que le peintre a fait intervenir le monde idéal au milieu du monde réel; ce n'est pas parce qu'à côté de ce tribunal et de ces juges à demi divins, il nous fait voir des hommes qui marchent et qui parlent : non, c'est parce qu'une méthode différente semble avoir présidé à la conception de ces deux parties du tableau. Ici la méthode qui cherche le côté élevé des choses, le grand style, là la méthode qui se plie à toutes les variétés de la nature, le style pittoresque. Par leur voisinage immédiat, ces deux styles s'exagèrent l'un l'autre, et font outre mesure ressortir leurs différences : le naturel de l'un semble descendre à la familiarité, l'idéal de l'autre prend un aspect de roideur.

Si, au contraire, le même style régnait sur tout l'ouvrage, si ces hommes réels et vivants étaient un peu plus idéalisés, ceux-là surtout qui s'approchent le plus du centre du tableau, la transition deviendrait insensible ou du moins plus harmonieuse. Je ne demanderais pas pour cela qu'on me transformât ces bouillants artistes en statues impassibles; non, mais qu'on s'attachât moins à reproduire certaines particularités, certains accidents que je regarde comme exclusivement pittoresques, pour s'attacher de préférence à l'expression des pensées et des passions. Ainsi j'ôterais peut-être à Jean Bologne ce mouchoir qui lui couvre la tête, Balthazar Perruzzi prendrait un air un peu plus relevé et ressemblerait moins à un simple maçon.

Mansard ne se balancerait peut-être pas ainsi sur son banc en tenant son genou dans ses mains. Ce n'est pas que je ne trouve ces détails charmants, pleins d'esprit; mais sont-ils bien à leur place dans cette imposante assemblée? Ne détournent-ils pas l'attention plutôt qu'ils ne concourent à l'effet général? Si au lieu de toutes ces scènes si gracieusement naïves qui viennent jouer, pour ainsi dire, autour de l'auguste tribunal, je voyais s'avancer quelques-unes de ces figures graves, sévères et cependant pleines de vie, que M. Delaroche a répandues dans d'autres parties de sa composition; si mes yeux descendaient ainsi par degrés des régions éthérées sur la terre, je crois que tout y gagnerait, aussi bien la partie réelle que la partie idéale du tableau.

Un autre moyen de ménager cette transition, c'eût été de distribuer tous ces personnages par divisions plus méthodiques, c'est-à-dire en cherchant moins les combinaisons favorables à l'effet pittoresque que l'ordonnance indiquée par l'histoire de l'art. C'est toujours, sous une autre face, cette même question de l'unité du style. Du moment qu'on imprimait au centre du tableau un grand caractère de symétrie et qu'on y imposait à chaque acteur une place significative, je crois que, dans tout le reste, il fallait ne pas abandonner aussi souvent au hasard le soin de donner à chacun son voisin et son interlocuteur. Il est vrai qu'ici se présentait un danger que M. Delaroche a eu cent fois raison d'éviter, le danger de vouloir donner une signification à toutes choses, de ne pas pouvoir faire asseoir deux hommes à côté l'un de l'autre sans une raison, historique ou philosophique, d'interpréter leur moindre geste, de supposer un sens à leur moindre regard et de tomber ainsi dans la subtilité, et de la sub-

tilité dans l'obscur. En fuyant un écueil ne risque-t-on pas quelquefois d'en rencontrer un autre? J'ai entendu raconter qu'un peintre étranger, visitant, il y a quelques années, M. Delaroche dans son amphithéâtre, lui avait conseillé de représenter fra Beato Angelico à genoux, en prière, et comme ravi dans une pieuse extase. Assurément M. Delaroche a bien fait de ne pas suivre ce conseil; cependant, ce moine si admirablement posé, si bien modelé et qui ressort sur le devant du tableau comme une personne vivante, n'est-ce pas un moine quelconque plutôt que le mystique habitant du couvent de Saint-Marc, et peut-on deviner, sous cette robe, l'âme à laquelle obéissait un si angélique pinceau? S'il est bon de ne pas fatiguer le spectateur par le luxe et le raffinement de l'esprit, faut-il le laisser dans le vague sur le sens de ce qu'il voit, en se contentant de charmer ses yeux? Ainsi, rien de plus heureux que la pose de Lesueur, pittoresquement parlant. Ce corps est d'une souplesse nonchalante qui fait illusion; mais Lesueur serait-il mort à trente-huit ans, dévoré par le travail et l'amour de son art, s'il était venu souvent s'asseoir ainsi au soleil avec ce laisser-aller et cet air insouciant?

Quoi qu'il en soit de toutes nos remarques, elles n'affaibliront en rien la séduction que ce grand et bel ouvrage exerce sur tous ceux qui le contemplent. Il n'y a qu'une voix même parmi les plus difficiles pour convenir qu'à son aspect on est saisi d'une impression pleine de grandeur. La réflexion seule vient ensuite faire des réserves. C'est quelque chose que cette séduction du premier coup d'œil; je sais bien qu'elle dérive en partie de cet élément pittoresque que l'auteur manie avec une si merveilleuse habileté, je sais qu'en lui donnant le conseil de

subordonner désormais cette portion de son talent à une sévérité de style qu'il est digne de lui de poursuivre exclusivement, nous lui demandons de renoncer peut-être à un grand moyen de succès auprès de beaucoup de gens; mais n'est-il pas vrai que, si M. Delaroche aime la gloire avec cette ardeur passionnée et persévérante qui n'appartient qu'à un véritable artiste, il est homme à aimer son art plus encore que la gloire même? Grandir dans son art non-seulement, s'il le faut, aux dépens de sa fortune, mais aux dépens de toute renommée qui ne serait pas complétement légitime, tel est le but auquel M. Delaroche semble avoir voué sa vie. Il est quelquefois pénible d'indiquer aux hommes de talent ce qu'on trouve d'imparfait dans leurs œuvres; la critique les offense plutôt qu'elle ne les aiguillonne; on sent qu'on les blesse sans profit. Il y a plaisir au contraire à dire à M. Delaroche ce qu'on attend de lui, ce qu'il peut ajouter encore à ses brillantes qualités; car si par hasard la critique est juste, si l'observation a la moindre valeur, la moindre portée, on peut être sûr qu'il en profitera: le talent est toujours perfectible avec un esprit ouvert et une invincible volonté.

Aussi je désire vivement qu'on ne laisse pas M. Delaroche en si beau chemin, et que bientôt on lui donne occasion de décorer encore quelque autre monument. Puisse la même faveur être aussi réservée à tous ceux de nos jeunes peintres qui aspirent à de sérieuses épreuves, mais dont l'imagination languit sur ces toiles étroites et banales qu'on leur commande par charité. La peinture monumentale élève et exalte l'esprit; elle force, pour ainsi dire, le style à s'agrandir; elle donnerait de la conscience à ceux qui en ont le moins, car il n'y a pas d'exil dans quelque garde-meuble qui puisse couvrir d'un bien-

veillant oubli les négligences commises sur la face même d'une muraille. Les fautes sont assurées de leur châtiment comme les beautés de leur récompense. Je sais bien que ce genre de peinture a aussi ses dangers, car il peut entraîner à l'enflure du style, aux exagérations du dessin, et à toutes les folies de la décoration théatrale; mais, grâce à Dieu, notre tendance actuelle n'est pas là : malgré quelques restes d'anarchie dans quelques jeunes têtes, le besoin de la discipline, le goût des fortes études commence à pénétrer dans l'école et nous met, j'espère, à l'abri de telles aberrations. Puissent donc tous ceux qui, aux divers degrés du pouvoir, ont mission de protéger les arts, comprendre combien il serait utile que tous ces encouragements qu'on éparpille en petites sommes fussent concentrés sur un certain nombre de monuments dont on confierait la décoration tantôt à nos maîtres les plus habiles, tantôt à nos jeunes gens de plus haute espérance! Et ce n'est pas seulement à Paris, c'est par tout le royaume qu'il faudrait en faire l'essai. N'y a-t-il pas en province des églises, des hôtels-de-ville, des tribunaux, dont les murailles pourraient se couvrir soit des scènes sacrées de la religion, soit des hauts faits de notre histoire? Et ne serait-ce rien, pour enflammer une âme d'artiste, que l'honneur d'une telle mission et l'espoir de faire une œuvre qui devienne un jour pour toute une ville un sujet d'orgueil et d'illustration?

Bientôt, il faut l'espérer, de nouveaux exemples, de nouveaux auxiliaires, viendront en aide à ces idées que bien de gens ont comme nous, mais qu'on n'ose réaliser qu'à demi; parmi les hommes dont notre école s'honore à bon droit, il en est plusieurs qui, en ce moment même, préparent aussi des peintures monumentales, et qui,

chacun dans son genre, feront voir la diversité des ressources que renferme cette manière de peindre. Peut-être enfin l'attente des amis de l'art ne sera-t-elle pas trompée, et l'auteur de *la Stratonice*, acceptant la belle mission qu'il a reçue, nous donnera-t-il, au Luxembourg, une digne sœur de *l'Apothéose d'Homère.*

Mais, sans attendre l'avenir, cette foule qui se porte à l'École des Beaux-Arts, la sensation qu'a produite ce brillant hémicycle, ne suffiront-elles pas pour ouvrir les yeux sur la nécessité d'agrandir la carrière ouverte à nos artistes et de combattre ainsi cette pente vers le petit et le mesquin, vrai fléau de l'état de société où nous sommes? J'ai l'espoir que le succès de M. Delaroche servira puissamment à la propagation de ces idées; mais, avant tout, je souhaite qu'il lui soit profitable à lui-même, c'est-à-dire à son talent et à sa gloire. Si donc il est quelque monument plus grand, plus imposant que cet amphithéâtre, et où l'art doive se mettre aux prises avec des difficultés encore plus sérieuses, je le lui souhaite, et il l'a trop bien conquis, ce me semble, pour qu'il ne lui soit pas accordé.

SCULPTURE ET GRAVURE.

SCULPTURE ET GRAVURE.

MUSÉE DE SCULPTURE ANCIENNE ET MODERNE,

PAR M. LE COMTE DE CLARAC,
Conservateur des antiques au Musée royal.

Voici un ouvrage et un auteur qui ne sont pas de ce siècle. Dans un temps où l'on ne voit que spéculations, le désintéressement, même chez un écrivain, chez un artiste, semble un véritable contre-sens. Donner contre une seule pièce de vingt francs ce gros cahier que remplissent quatre-vingts gravures si finement exécutées et tirées sur beau papier, plus ces quinze feuilles de texte imprimées avec tant de recherche, n'est-ce pas, en vérité, montrer un complet oubli des lois ordinaires de l'échange ? Les industriels, et peut-être aussi les amis de l'auteur, diront que c'est folie ; mais qu'il les laisse dire ; les amis de l'art applaudiront et lui adresseront leurs actions de grâces, pour avoir, au prix de quelques sacrifices, rendu accessible à tous,

un monument qui devenait inutile si les riches seuls avaient pu l'acquérir. En dédiant son musée aux bourses privilégiées, M. de Clarac eût fait très-peu pour le bien de la sculpture; son ouvrage n'eût été qu'un ornement inutile de quelques splendides bibliothèques : tandis qu'en le mettant à la portée du pauvre artiste et de l'écolier, il en a fait une sorte de manuel du goût antique et des beautés de la sculpture : il a rendu un véritable service à l'art.

Nous n'avons pu nous empêcher d'arrêter d'abord l'attention de nos lecteurs sur la modicité du prix de cet important ouvrage; mais il est temps de suivre l'exemple de l'auteur, de quitter le point de vue industriel, et de donner une idée de l'ouvrage lui-même, de son but, de son plan et de la manière dont il est exécuté.

De tous les arts de dessin, le moins populaire parmi les modernes, et particulièrement aujourd'hui en France, est sans contredit la sculpture. Un climat qui ronge et noircit le marbre, des costumes disgracieux et sans caractère, une civilisation qui prive de toute importance la force individuelle, et par conséquent aussi les belles formes qui en sont le signe; enfin, une manière de penser plus abstraite, plus métaphysique, une supériorité plus incontestable accordée à l'esprit sur la matière, à la nature interne sur le monde extérieur, telles sont sans doute les principales causes de la défaveur où est tombé l'art du statuaire. Toutefois si en France on eût laissé les beaux-arts suivre leur marche naturelle, s'ils eussent pu s'affranchir du despotisme des règlements, des priviléges, des académies et des premiers peintres du roi, il est probable que cette défaveur eût été moins grande et que nous aurions eu et des sculpteurs plus habiles et des juges de leur talent plus nombreux et plus éclairés. Au moment de la renaissance,

lorsque le goût du beau antique commençait à se faire jour sous les auspices de François Ier et de Henri II, toutes les chances étaient pour la sculpture. Nous n'avions pas encore un peintre, et déjà Jean Cousin, comme statuaire, luttait d'énergie et de grandiose avec Michel-Ange, et Jean Goujon créait ses statues et ses bas-reliefs où brille tant d'élégance, de finesse et de grâce, genre de sculpture qui, tout en se rapprochant du style des anciens et du style de la moderne Italie, conserve cependant une véritable originalité. De si brillants débuts semblaient promettre un meilleur avenir. Au commencement du XVIIe siècle, les progrès naissants de la peinture ne faisaient pas encore obstacle à ceux de la sculpture; on pouvait espérer que les deux arts s'entr'aideraient, se protégeraient mutuellement. Enfin, Puget parut, et ajouta de nouveaux chefs-d'œuvre à ceux qu'avait admirés le siècle précédent. Mais le moment approchait où toute indépendance allait être enlevée à la sculpture. En vertu d'une de ces idées d'ordre et d'unité qui constituaient le système monarchique de Louis XIV, tous les arts se trouvèrent un beau jour mis en tutelle. Le premier peintre du roi, Lebrun, fut nommé inspecteur-général de tous les arts du dessin. Lebrun, qui n'était qu'un peintre, devait nécessairement exploiter sa place au profit de son art. De ce jour, la sculpture n'allait plus exister : elle tombait en servage. L'esclavage fut tel que les statuaires n'eurent plus permission d'exécuter aucun ouvrage en bronze ou en marbre, que d'après les dessins du premier peintre. Puget quitta la France; Girardon fut assez faible pour se soumettre. Est-il besoin de dire la déplorable décadence de la sculpture et le juste mépris où tomba ce bel art vers la fin du XVIIe siècle et durant le XVIIIe tout entier! Qui ne sait à quelles aberrations, à quelles

extravagances ont été conduits, dirai-je, nos sculpteurs ou nos ouvriers en marbre, en voulant singer la peinture, c'est-à-dire donner à leurs figures le mouvement et les poses *pittoresques?* Les arts ont chacun leurs lois et leur domaine; leur sève a besoin d'un terrain qui leur soit propre; transplantez-les dans un sol étranger, greffez-les sur des tiges étrangères, au lieu de fruits doublement beaux et parfumés d'une double saveur, vous n'aurez que des produits monstrueux, bâtards, ridicules. Et ne comptez pas que celui des deux arts qui étouffera l'autre en prendra une vigueur nouvelle; il languira, perdra ses forces, et comme ces enfants jumeaux qui ne peuvent survivre l'un à l'autre, il périra bientôt à son tour: témoin la peinture du XVIIIe siècle, qui n'a pas tiré grand profit, comme on sait, d'avoir ruiné la sculpture.

Depuis le commencement du siècle, on a tenté quelques efforts pour tirer la statuaire de son état de dégradation. Chaudet et ses successeurs ont consenti à ne pas exiger du marbre plus qu'il ne peut exprimer; et nous avons vu naître sous leur ciseau des formes pures, gracieuses et simples, imitations un peu trop serviles de l'antique, mais qui du moins reposèrent agréablement nos yeux fatigués depuis un siècle par tant de contorsions barbares et de poses vagues et maniérées. Toutefois, un obstacle imprévu vint gêner cette résurrection de la sculpture: par un de ces changements de rôles qui, chez nous, ne sont pas très-rares, la peinture se fit copiste à son tour. Jusque-là les sculpteurs voulaient paraître peintres dans leurs statues, les peintres se firent statuaires dans leurs tableaux. On pourrait dire que ces deux arts en France ressemblent à deux ruisseaux dont l'un rentre à peine dans son lit que l'autre se hâte de déborder, comme si leurs eaux devaient

toujours rester mêlées et confondues. Et cependant ce n'est que dans l'isolement et par l'indépendance que ces deux arts peuvent accomplir leur vraie destinée ; dès qu'ils s'imitent l'un l'autre, dès qu'ils se font des concessions mutuelles, ils s'altèrent, ils s'abâtardissent.

Aujourd'hui que la peinture semble dégoûtée de se faire l'émule de la statuaire, et qu'elle essaie, à la vérité encore en tâtonnant, de rentrer dans sa route naturelle, le moment est opportun pour faire de nouvelles tentatives en faveur de la sculpture ; car il serait à craindre que, par un nouveau coup de bascule, elle ne se prît à suivre les pas de la peinture actuelle, et alors Dieu sait quelles statues nous aurions ! Le problème est d'accoutumer les deux arts à se renfermer chacun dans leurs limites et à se passer l'un de l'autre, puisque c'est seulement alors qu'ils pourront prospérer et même se prêter secours. Si nos jeunes peintres d'aujourd'hui montrent quelque dédain pour la pureté des formes, s'ils courent de préférence après l'expression et la naïve imitation de la nature, il faut les laisser faire ; mais il faut tâcher qu'à côté d'eux s'élèvent des sculpteurs qui, sans s'inquiéter des idées pittoresques, s'attachent avec rigueur à la perfection des formes et à cette régularité de contours qui est la première loi de leur art. Il résultera de ce voisinage je ne sais quelle influence qui les aidera des deux côtés à se corriger de ce qu'ils auront de trop exclusif ; les uns n'oseront plus dessiner si mal, les autres feront quelque effort pour donner à leur marbre l'apparence de la vie. Mais si, à cette influence indirecte, vous substituez l'imitation, adieu peintres et sculpteurs ! vous n'aurez que des statues coloriées ou des tableaux copiés en marbre.

Le malheur est qu'en matière de beaux-arts notre pu-

blic laisse la mode arbitre souveraine : or, la mode ne sait pas aimer deux choses à la fois. Un jour elle se passionnera pour les belles formes, un autre jour pour l'expression ; d'où suit nécessairement que, pour capter sa faveur, tantôt le peintre ne s'appliquera qu'à bien dessiner ses figures, tantôt le sculpteur ne songera qu'à animer ses statues. Il faut échapper à ce double danger ; mais quel moyen ? Instruire le public, lui révéler les lois de chaque art, et par là lui apprendre à en respecter les bornes naturelles, et à les goûter tous en même temps, les prenant chacun pour ce qu'ils sont et ce qu'ils doivent être.

Or, il est peu d'ouvrages qui puissent mieux atteindre ce but que le *Musée de sculpture* que nous annonçons. Nous ne savons pas si les idées que nous venons d'exposer se sont présentées à l'auteur pour l'engager à entreprendre son travail; mais, qu'il en ait eu le dessein, oui ou non, son ouvrage doit contribuer à populariser, s'il est possible, la sculpture parmi nous. Ce ne sont pas seulement des archives où l'œil du savant puisse seul pénétrer; c'est en quelque sorte un cours pratique de statuaire : l'auteur a surtout le dessein d'être élémentaire ; il ne suppose pas ses lecteurs initiés aux secrets de l'art, et cherche à les y introduire de degré en degré. Préférant les exemples aux préceptes, il étale à leurs yeux tous les trésors de notre musée, que trop peu de gens vont contempler dans ses salles solitaires; puis, à ces chefs-d'œuvre, il ajoute presque tous ceux qui font l'ornement des galeries étrangères. On ne pourra donc prêter quelque attention à ce recueil sans acquérir des notions utiles sur la sculpture, et sans arriver à cet état intermédiaire entre l'ignorance et l'érudition, le plus favorable peut-être pour bien apprécier les beautés de l'a

Il existe un assez grand nombre d'ouvrages, la plupart gravés en Italie, où l'on peut retrouver également les plus beaux morceaux de sculpture ancienne et moderne ; mais ce ne sont que des recueils détachés, qui ne contiennent chacun que les statues d'une ou deux galeries ; à ces inconvénients se joint celui d'un immense format et d'un prix souvent très-considérable. Le nouveau Musée non-seulement aura l'avantage d'un format portatif et d'un prix modique, il aura encore le mérite d'être aussi complet qu'il est possible : de sorte que si les gens du monde le prennent comme un manuel pour s'initier à la sculpture, l'artiste et l'antiquaire y trouveront un résumé de tous les portefeuilles, et peut-être même de richesses que jusqu'à ce jour ils n'auraient pu se procurer.

La première livraison, qui est comme le portique de l'ouvrage, ne contient point encore de statues. Les premières planches sont destinées aux éléments de l'art. On y voit d'abord les modèles de tous les outils du sculpteur, puis les différents procédés pour mettre une statue aux points, pour la mouler, pour la fondre, etc. Les autres planches de cette livraison représentent l'intérieur et l'extérieur du Louvre, dans tous ses détails : on n'a pas oublié le moindre bas-relief, la moindre frise, le moindre ornement fait de la main d'un sculpteur. Le texte doit contenir, sur les diverses époques de la construction du Louvre et sur les artistes qui y ont travaillé, une grande abondance de détails historiques ; mais ce ne sera que dans la seconde livraison ; la première est consacrée tout entière à un traité sur la partie technique de la sculpture.

PROJETS DE SCULPTURES

POUR LE FRONTON DE LA MADELEINE.

—

En l'an 1401, il s'agissait à Florence de terminer le baptistère de Saint-Jean. Trois portes de bronze, recouvertes de figures en bas-reliefs, devaient servir d'entrée à l'édifice, et de ces trois portes une seule avait été achevée soixante ans auparavant par Andrea Ugolini, le célèbre André de Pise; il fallait donc exécuter les deux autres. Lutter avec le vieux sculpteur semblait chose périlleuse; aussi les prieurs de la confrérie des marchands, n'osant prendre sur eux de lui choisir un émule, conçurent l'idée d'ouvrir un concours et de faire appel à tous les artistes d'Italie.

On vint de toutes parts; l'affluence fut si grande, que l'histoire des arts n'offre pas d'exemple chez les modernes d'une telle solennité. Parmi tant de maîtres rivaux, sept furent désignés tout d'abord, par leur renommée, pour être

admis à concourir. La république leur assura le prix de leur travail pendant une année, et il fut convenu qu'au bout de ce temps chacun d'eux présenterait un panneau en bronze doré, entièrement terminé, et de la grandeur de ceux dont les portes devaient être composées. On avait choisi pour sujet du bas-relief le sacrifice d'Abraham.

L'année étant expirée, les peintres, les sculpteurs, les orfévres et les curieux accoururent de nouveau à Florence. On élut parmi eux trente-quatre experts qui devaient prononcer leur jugement en public, à haute voix, et en exprimant les motifs de leur opinion.

Voilà donc les sept modèles exposés en présence des magistrats et du peuple. Bientôt il en est trois qui sont hautement préférés : ce sont ceux de Ghiberti, de Donatello et de Brunelleschi. Entre ces trois concurrents les juges hésitent encore, lorsque Donatello tirant à part Brunelleschi : « Je vous confesse, lui dit-il à voix basse, que ce jeune homme me semble avoir mieux fait que moi. — Eh bien ! répond Brunelleschi, moi aussi je me sens vaincu ; » et se tournant vers l'assemblée : « Magistrats ! s'écrie-t-il, Donatello et moi, nous donnons le prix à Ghiberti. » Alors des applaudissements unanimes confirmèrent un si beau et si loyal jugement.

Tel fut ce concours célèbre auquel Florence dut ces deux portes admirables, que Michel-Ange appelait les portes du Paradis.

Tournons maintenant nos regards vers Paris en 1830. Un concours y est ouvert aussi. Il s'agit de trouver un sculpteur qui porte une main habile et hardie sur ce vaste triangle de pierre, frontispice d'un temple païen d'origine et de forme, mais baptisé catholique, et que deux ou trois ouvriers, payés 500,000 francs par an, élè-

vent péniblement pierre à pierre depuis quinze années. C'est donc un beau travail de sculpture, un travail d'une dimension sans exemple parmi nous, qui est l'objet de ce concours. Or, la France ne s'en occupera guère, sa capitale même n'en est pas en émoi. C'est tout au plus si dans les salles spacieuses où les œuvres des concurrents sont exposées, vous voyez çà et là errer quelque curieux. Il faut donc en prendre notre parti; pour ce qui est de la solennité, notre concours ne vaudra pas celui de Florence.

L'égalera-t-il au moins par le sérieux, la bonne foi, la sincérité du jugement? Les arbitres discuteront-ils devant le public le mérite des modèles présentés? Voteront-ils à haute voix? hélas! non. Exprimeront-ils les motifs de leur décision? encore moins.

Eh bien! que les concurrents se rendent justice à eux-mêmes. Nous aimons à les supposer aussi francs, aussi naïfs, aussi désintéressés, en un mot aussi artistes que les rivaux de Ghiberti; qu'ils fassent donc comme eux, qu'ils se retirent à l'écart et se jugent les uns les autres. Sur les six, j'en vois déjà trois qui du premier mot vont sortir de la lice : le débat restera entre MM. Lemaire, Jacquot et Pradier. Eh bien! que ceux-ci prononcent. Voyons, lequel de vous trois? Un long silence sera d'abord leur réponse. Cela se conçoit. Il n'y a pas devant leurs yeux de ces beautés qui éblouissent, qui ravissent le jugement ; il faut peser des défauts et des qualités, travail de patience. Mais enfin, après mûr examen, les voilà aussi éclairés, aussi impartiaux qu'il est possible. Qu'en résulte-t-il? que tous trois ils vont se dire à l'oreille : « Messieurs, recommençons! »—Et nous d'applaudir comme le peuple de Florence.

Ce n'est pas qu'il y ait dans les essais de ces trois artistes une somme tellement égale de beautés et de défauts

qu'il soit impossible de choisir entre eux; on pourrait très-bien à la rigueur trouver où placer sa préférence, et nous dirons même tout à l'heure à qui nous donnerions la nôtre. Mais, comme celui qu'on choisirait ainsi devrait néanmoins faire subir à son plan de notables changements, il nous semble qu'il vaudrait mieux acquérir d'avance la certitude que les changements doivent être heureux. Et comme il ne serait pas impossible que les concurrents rejetés eussent, en introduisant aussi des changements dans leurs projets, atteint à une perfection plus grande que leur heureux rival, l'impartialité d'une part, et de l'autre l'intérêt du monument, nous semblent exiger un ajournement du concours. Voilà pourquoi nous aimerions à entendre dire : Recommençons. Mais il n'en sera rien. Déjà l'année dernière les juges refusèrent de prononcer leur arrêt, et demandèrent une épreuve nouvelle. En différant encore cette année, ils craindraient d'avoir l'air de ne pas savoir leur métier, et ils se décideront; mais, quoi qu'ils fassent, leur décision sera selon nous, légère et aléatoire.

Toutefois examinons les projets qui leur sont présentés : et d'abord justifions cette exclusion sévère et surtout un peu brusque que nous prononcions tout à l'heure contre trois des concurrents.

M. Guérard a introduit dans son bas-relief dix-huit personnages : Jésus, la Madeleine, trois membres de la famille royale et treize anges, plus des nuages à foison. Sa composition rappelle le style vague et vaporeux des plafonds de Boucher. La monotonie des figures d'anges, la pauvreté, l'aridité des formes de Jésus et de la Madeleine, vous défendent tout examen sérieux de ce projet, et vous obligent à détourner la vue.

M. Guersand est encore plus faible. Il s'est contenté de tirer de deux ou trois tableaux représentant des descentes de croix cinq ou six figures qu'il a ajustées en groupes au milieu de son fronton; puis, ne sachant que faire pour remplir les deux extrémités aiguës, il a glissé dans l'une deux femmes occupées à faire du baume, et dans l'autre une femme couchée par terre, qui tient du bout des doigts le saint-suaire. Ces deux groupes accessoires, qui n'ont déjà pas trop de relation, en bonne logique, avec celui du milieu, en sont complétement séparés par la disposition des lignes. Les femmes qui fabriquent le baume sont proprement coiffées et d'une coquetterie tout à fait mignarde. Quant à celle qui tient le saint-suaire, c'est presque une caricature. Rien de plus gracieux en revanche que les deux hommes à genoux qui la regardent; mais nous croyons avoir déjà vu ce groupe quelque part. L'auteur est-il bien sûr de l'avoir inventé ?

M. Desbœufs a pris pour sujet la Madeleine chez le pharisien. On sait que les concurrents étaient maîtres de choisir leur sujet; M. Desbœufs a donc satisfait au programme. Mais le programme n'autorisait personne à faire une telle composition. Au premier aspect on croit voir les noces de Cana. Des hommes sont occupés à vider des vases et des amphores, tandis que Jésus-Christ, la main en l'air, semble changer en vin l'eau qui en découle. Puis dans un coin à gauche on voit un paralytique avec sa béquille, et en pendant à droite une espèce de groupe d'athlètes en repos, causant de je ne sais quoi, sans prendre la moindre part à la scène principale. Il y a dans ce bas-relief sept petits paquets de figures qui n'ont l'air ni de se connaître, ni de se voir, ni de s'entendre; et cependant ces personnages, sans rapport les uns avec les autres quant

à l'expression et à l'ordonnance morale, sont assez bien liés et entrelacés par le dessin, par l'ordonnance purement linéaire. C'est même là un mérite fort saillant chez M. Desbœufs, mérite qui le place bien au-dessus de MM. Guérard et Guersand, mais qui ne suffit pas pour qu'on lui permette de réaliser en grand cette scène déjà si froide et si décousue dans ce petit échantillon.

Viennent maintenant MM. Lemaire, Jacquot et Pradier. Ce dernier a, comme M. Desbœufs, représenté Madeleine chez le pharisien, versant sur les pieds du Sauveur un vase de parfums. Deux choses vous frappent quand vous regardez ce bas-relief : c'est d'abord que tous les personnages sont en danger de s'étouffer les uns les autres, tant ils sont proches et serrés, tant leurs formes et leurs draperies sont amples et volumineuses; c'est, en second lieu, qu'ils ont tous un besoin urgent du baptême, car jusqu'à nouvel ordre ils sont aussi païens que les ministres de Janus et les prêtresses de Vesta.

Nous savons bien qu'une des premières conditions de la composition des bas-reliefs est d'y laisser le moins de vide, le moins de trous que l'on peut, et d'empêcher, comme on dit, que les figures ne ballottent; mais ne faut-il pas aussi que çà et là des ombres larges et vigoureuses fassent ressortir et raniment l'éclat des clairs ou parties saillantes? Si vous ne laissez aux ombres que de petits sillons, pour ainsi dire, entre chaque figure, si vous donnez tout au soleil, comment voulez-vous obtenir des effets de lumière ? Votre bas-relief paraîtra plat comme la main ; rien ne se détachera, rien ne s'expliquera, et mon œil, à quatre-vingts pieds de distance, n'y verra que confusion. Il est déjà bien assez malheureux que la masse de pierre de cette immense tympan n'ait que deux pieds d'épaisseur !

deux pieds de relief à des figures élevées de quatre-vingts pieds! n'est-ce pas les condamner à être invisibles dès que le temps sera tant soit peu couvert? Que sera-ce donc si vous ne leur donnez pas des repoussoirs, si vous ne les détachez pas les unes des autres par des vides abandonnés à l'ombre? Laissez votre composition dans cet état d'entassement et de plénitude, puis regardez-la de la rue Royale; elle n'aura ni plus d'effet ni plus de saillie qu'une gravure au trait.

Le reproche de paganisme que nous avons adressé au bas-relief de M. Pradier n'est pas moins grave que celui de confusion. Son Jésus-Christ est un pauvre Jupiter, sa Madeleine une assez triste Hébé; puis je trouve çà et là, dans la maison du pharisien, un Diogène, un Sénèque, Socrate buvant la ciguë, le génie de l'Hymen et la mère des Gracches. Que reste-t-il donc à M. Pradier, après de tels anachronismes et de telles fautes de composition? Il lui reste un faire vigoureux et facile, des pieds, des bras, des genoux très-bien exécutés à côté d'autres très-imparfaits pourtant; ou plutôt le titre que quelques personnes font surtout valoir en faveur de M. Pradier, c'est qu'il a fait, disent-ils, ses preuves comme habile exécutant dans des travaux de grande dimension, et qu'avec lui on serait sûr du résultat, du moins sous un certain rapport. Or cette garantie, quant à l'exécution matérielle, est-elle suffisante pour faire passer par-dessus tous les défauts de pensée, de composition et de goût qui déparent le bas-relief de M. Pradier? Nous ne le pensons pas; et nous serions désolé de voir ce gâchis de figures hissé sur le fronton de la Madeleine, quelque parfaite que fût d'ailleurs l'exécution de chaque membre pris à part.

M. Jacquot, loin d'avoir ainsi distribué ses personnages

pêle-mêle et en confusion, les a groupés au contraire avec beaucoup de clarté et de symétrie. Il est peut-être de tous les concurrents celui qui a le mieux senti les lois de la sculpture d'un fronton, c'est-à-dire l'entrelacement des figures et la juste distribution des pleins et des vides. Mais il n'a pu échapper complétement à ce défaut si choquant chez M. Guersand, savoir : la trop grande prédominance du groupe principal sur ceux des deux parties aiguës du fronton. Comme M. Guersand, il a choisi pour sujet la Descente de croix; et quoiqu'il ait trouvé des accessoires plus heureux qu'une pharmacienne et un saint-suaire ridiculement porté par deux petites mains maniérées; cependant, je ne puis sympathiser avec les deux extrémités de sa composition. Ces deux petits anges voltigeant me déplaisent, ces hommes à genoux ne se marient pas bien à l'action; et, enfin, pourquoi cette Madeleine me cache-t-elle son visage? Le sujet adopté par M. Jacquot a déjà l'inconvénient de ne pas donner à la Sainte un rôle assez important : il fallait donc bien se garder de la rendre encore plus subalterne en nous dérobant ses traits. Ce n'était pas là le cas de faire comme le peintre grec pour Agamemnon ; et d'ailleurs une telle idée est d'un peintre, et non d'un sculpteur. En général la composition de M. Jacquot est trop pittoresque; elle est conçue dans le style des Carrache, et presque dans le goût des Flamands ; il y a le vague, le laisser-aller du coloriste, et pas assez de cette sévérité de lignes, de cette fermeté de contours qui appartient au statuaire. Mais néanmoins cette ébauche annonce, en son auteur, un talent remarquable, et un art heureux pour la disposition et le balancement des figures placées en groupe.

Le sixième concurrent, M. Lemaire, n'a pas conçu son

sujet sous le point de vue historique, il s'est livré à son imagination. Pour lui, la Madeleine n'est pas seulement la femme repentante, qui arrose les pieds du Seigneur, ni la femme croyante qui aide à l'ensevelir, elle est le symbole du triomphe de la foi et du repentir, et, par conséquent, l'emblème du salut d'une âme chrétienne. M. Lemaire a voulu donner dans son bas-relief, comme un résumé du christianisme tout entier. C'est une composition qui séduit par la pensée, l'esprit, le mouvement dont elle est empreinte. L'exécution est fine et délicate, le choix des têtes et des attitudes très-heureux. Ces deux anges debout de chaque côté de Jésus, l'un repoussant les vices, l'autre appelant les vertus, sont à la fois deux belles idées et deux belles figures. Le Christ rappelle celui de Thorwaldsen, et la Madeleine, celle de Canova : cela est vrai; mais ce n'est point une imitation littérale. Il est permis de penser que, si M. Lemaire copie, ce n'est pas par impuissance de créer : cependant plus d'une critique doit s'élever contre ce bas-relief, nous nous hâtons de le reconnaître; il est vulnérable tout comme les autres. D'abord il y a trop de vide dans certaines parties, et, ce qui est plus grave, ce vide est distribué trop arbitrairement. Ces trois jeunes femmes, d'ailleurs charmantes, ont le malheur d'être d'égale hauteur ; on voudrait les voir suivre l'inclinaison de la corniche. Pourquoi cet escalier, ces degrés et ces piliers tronqués? Toute espèce de ligne droite, dans l'intérieur d'un fronton, fatigue les yeux, parce qu'elle contrarie nécessairement les lignes du triangle, cadre obligé de la composition, qui ne veulent contenir que des lignes onduleuses. Cette faute, au reste, peut facilement disparaître, plus facilement que dans le projet de M. Pradier, où les tables et les siéges sont des accessoires com-

mandés par le sujet. Enfin, toutes les figures de droite sont en mouvement, tandis que toutes celles de gauche sont immobiles, ce qui détruit en partie cette symétrie, ce balancement, loi souveraine et absolue de la beauté d'un fronton, comme de la beauté d'un diadème, comme de la beauté de la figure humaine, et de tout ce que la nature a composé de deux parties égales juxtaposées et conjointes.

On le voit donc, partout des fautes, des défauts; des fautes capitales, des défauts effrayants. Mais, chez M. Lemaire, des erreurs plus remédiables que celles de M. Pradier, des qualités plus brillantes que celles de M. Jacquot. Si j'étais juré, je donnerais donc ma voix à M. Lemaire, mais non sans prendre bien des précautions, et sans conserver bien des inquiétudes. Je voudrais lui faire prendre l'engagement d'étoffer davantage ses figures, de changer certaines distributions, d'en modifier d'autres......

Après tout, j'aimerais beaucoup mieux ne donner ma voix à personne, et dire à ces messieurs : *Recommencez.*

ESSAI

SUR LES NIELLES,

GRAVURES DES ORFÉVRES FLORENTINS DU XVe SIÈCLE;

PAR M. DUCHESNE AINÉ,

Conservateur des estampes à la Bibliothèque du Roi.

L'Allemagne et l'Italie se sont disputé pendant long-temps l'invention de la gravure au burin. A entendre les compatriotes de Guttemberg et de Schoeffer, il n'était pas permis de contester à leur pays la gloire d'avoir rendu aux arts du dessin le même service qu'aux lettres et aux sciences. Les Italiens, de leur côté, soutenaient chaudement que cette belle découverte était due aux anciens orfévres de Florence. Mais comme de part et d'autre on ne s'appuyait que sur des allégations sans preuves ou sur des traditions plus ou moins douteuses, les savants, juges de ces sortes de débats, en étaient venus à donner également raison aux plaideurs de chaque parti, et à déclarer le procès interminable, lorsqu'il y a trente ans, en 1797, l'heure de la justice est enfin arrivée. Une découverte inattendue, un véritable coup

de théâtre, a terminé soudain le différend, en prouvant d'une manière irrécusable que l'Allemagne faisait valoir de faux titres, et que la victoire appartenait à l'Italie. L'histoire de cette découverte mérite, ce me semble, d'être racontée avec quelques détails.

Mais d'abord, quel était le véritable point de la contestation? Ni l'Italie ni l'Allemagne ne revendiquaient l'honneur d'avoir donné naissance à l'art de graver en creux sur métal : cet art était connu des anciens, et le secret s'en est conservé presque sans interruption; du moins on trouve des métaux gravés dès les premiers siècles du moyen âge. L'invention qui faisait le sujet du débat, invention vraiment toute moderne, était celle de l'art d'imprimer des estampes, c'est-à-dire de tirer sur papier des épreuves d'une planche gravée sur métal.

Au premier coup d'œil, ces deux arts ont l'air de se toucher, et cependant bien des siècles les séparent. Les anciens, qui non-seulement gravaient avec une rare perfection sur l'or, le bronze et le fer, mais qui faisaient des cachets dont ils tiraient des empreintes en cire, ne soupçonnèrent même pas l'art de l'impression, dont ils étaient si proches; l'idée ne leur vint pas que ce burin qu'ils maniaient si bien pouvait servir à un autre usage qu'à orner des bracelets, des vases sacrés, et qu'il fallait lui demander de transmettre à la postérité le souvenir des chefs-d'œuvre de leurs sculpteurs, et surtout de leurs peintres. Peut-être eût-il suffi pour leur inspirer cette idée qui nous serait aujourd'hui si profitable, qu'un heureux hasard leur eût fait découvrir un papier souple et moelleux, qui pût aisément s'empreindre de couleur et subir la pression sans se briser.

Quoi qu'il en soit, il faut bien se garder de confondre, ainsi que l'ont fait certains écrivains recommandables, l'in-

vention de la gravure sur métal et celle de l'impression des estampes. Les modernes n'ont de droits qu'à la dernière ; mais leur part de gloire n'en est pas moins la plus grande : car, sans la découverte de l'impression, la gravure ne serait qu'un art secondaire, inférieur de beaucoup à la ciselure, un art d'ornement, une branche de l'orfévrerie. Les beautés de la gravure ne sont visibles que sur l'épreuve. Vous apprécierez bien sur le métal la délicatesse du trait formé par le burin, vous pourrez juger de la perfection de ses contours ; mais comment vous faire une idée du plus ou moins de vigueur des ombres, de la transparence des clairs, de la dégradation des plans, de la légèreté des lointains, c'est-à-dire de ce qui constitue réellement le travail du graveur, de ce qu'on peut appeler sa touche, son coloris ?

Il en est du graveur comme du poète dramatique, à lui seul il n'est que la moitié de lui-même. Pour rendre sensibles les effets qu'il a voulu produire, il lui faut le secours de la représentation, de la mise en scène ; l'imprimeur est pour lui ce que les acteurs, les costumes, les décors sont pour le poète. Supposez un pays où l'on ne saurait pas encore ce que c'est qu'un théâtre, et où pourtant il y aurait des poètes dramatiques ; à coup sûr, quel que fût leur génie, leurs ouvrages seraient bien imparfaits ; on y chercherait vainement tous ces grands effets de scène, et tout ce qu'on peut appeler la perspective et le clair-obscur du drame. En un mot, l'art dramatique serait encore dans l'enfance, et n'aurait pas même conscience de son pouvoir et de ses beautés. Or, telle fut précisément la gravure tant qu'elle fut réduite à n'être que l'art de dessiner sur métal. Aussi est-il permis de dire qu'elle n'est vraiment née que du jour où, par la découverte de l'art de l'impression, elle a été mise en possession de toutes ses ressources, et où

passant dans les mains des plus illustres artistes, elle s'est créé une place nouvelle à côté des autres arts du dessin.

Quel fut donc le jour de cette belle découverte, et à qui la devons-nous ? Selon les Allemands, le premier qui eut l'idée d'imprimer des estampes fut un de leurs compatriotes, Martin Schœngauer, ou Martin Schœn, connu en France sous le nom de *Beau-Martin*. Que Martin Schœngauer ait imprimé des estampes, c'est ce qui n'est pas douteux ; on les connaît, elles existent, mais la date n'en est pas bien certaine ; et quelque effort qu'aient pu faire les érudits et les connaisseurs d'outre-Rhin pour rendre ces estampes aussi vieilles qu'il était possible, ils n'ont pu faire remonter l'époque où les plus anciennes furent imprimées au delà de 1460. Ainsi, de l'aveu même des Allemands, l'Allemagne devait être vaincue, si antérieurement à 1460 il avait été imprimé une estampe dans quelque coin du reste de l'Europe.

Or, c'était une tradition en Italie que, dix ans environ avant que les estampes de Schœngauer eussent vu le jour en Allemagne, l'art de l'impression avait pris naissance à Florence, dans l'atelier du plus célèbre orfévre de l'époque, Tomaso Finiguerra. L'orfévrerie, au quinzième siècle, était un art beaucoup plus important que de nos jours ; tous les orfévres quelque peu habiles étaient à la fois dessinateurs, ciseleurs et sculpteurs ; et quand, au lieu de faire des figures en ronde-bosse ou en bas-relief, il leur prenait envie de représenter des ornements légers et sans saillie, ils changeaient le ciselet contre la pointe ou le burin et devenaient graveurs. Or, Tomaso Finiguerra, élève, dit-on, du fameux peintre Masaccio, dessinait et gravait à merveille ; il excellait aussi dans l'art de *nieller*. Cet art, fort en usage durant tout le moyen âge, mais qui fut abandonné

vers le temps de Léon X, consistait à étendre dans les tailles d'une gravure exécutée sur l'or et sur l'argent une composition métallique, espèce d'émail noirâtre, appelé en latin, à cause de sa couleur, *nigellum*, et en italien *niello;* cet émail, qu'on fixait en le mettant en fusion, était ensuite poli avec le reste du métal. L'argent et l'or devenaient brillants dans toutes les parties que le burin n'avait pas entamées; partout, au contraire, où il avait tracé le moindre sillon, le nielle en remplissait le creux, et par sa couleur noire faisait ressortir vivement le dessin de la gravure, ce qui produisait à peu près le même effet qu'un dessin au crayon noir tracé sur vélin. La niellure était employée pour exécuter des arabesques et autres ornements délicats; on s'en servait aussi pour faire des portraits ou même de petites compositions historiques dans des proportions qui n'excédaient pas celles de nos miniatures [1]. Ces espèces de médailles étaient ensuite incrustées sur des calices, sur des reliquaires ou sur des couvertures de livres d'autel; on en décorait aussi des meubles et des bijoux.

Comme il n'était possible ni de corriger ni de faire la moindre retouche à la gravure une fois que le nielle était fixé dans les tailles, il fallait, avant de l'y introduire,

[1] Après avoir été oubliée pendant trois siècles, la niellure vient de redevenir à la mode : du moins c'est par un procédé à peu près semblable à celui des anciens nielleurs que se fabriquent aujourd'hui, à Paris et à Genève, certains bijoux ornés d'arabesques en émail, et particulièrement des montres, des tabatières, des boîtes à odeurs, des bracelets et des épingles. Comme dans les nielles, le métal reste à nu dans les clairs, et les parties ombrées sont en émail; seulement cet émail, grâce aux variations de la mode, est plus généralement bleu-foncé que noir.

s'assurer si le travail était terminé; aussi les orfévres étaient-ils dans l'usage de prendre des empreintes de leur gravure, soit avec une terre extrêmement fine et compacte, soit avec du soufre coulé. Il nous paraîtrait bien plus simple aujourd'hui d'obtenir cette épreuve d'essai avec un peu d'encre et une feuille de papier; mais alors c'était là précisément ce qu'il s'agissait de découvrir. Or, voici ce qui se passa un jour dans l'atelier de Finiguerra. Une femme, portant un paquet de linge mouillé, le déposa sur l'établi du graveur, sans faire attention qu'il s'y trouvait une planche prête à être niellée. Au bout de quelque temps, cette femme reprenant son paquet, Finiguerra fut fort étonné de voir tout le travail de la gravure empreint sur le linge humide. Il répéta aussitôt cet essai, d'abord avec d'autres linges; puis, réfléchissant qu'un papier humide pouvait produire le même résultat, quelques chiffons placés derrière son papier et la paume de la main lui suffirent pour se convaincre de la vérité de la conjecture. Bientôt, remplaçant le linge par une étoffe de laine, dont les poils plus élastiques devaient faire entrer plus fortement le papier dans les tailles; substituant à la matière noirâtre destinée à opérer la niellure une composition qui avait un peu plus de rapport avec notre encre d'imprimerie; enfin, employant en guise de la paume de la main un rouleau de bois, au moyen duquel la pression devenait plus forte et plus égale, il obtint une véritable épreuve de ses planches gravées et donna à ses confrères l'exemple de l'impression des estampes.

Nous venons de rapporter la tradition consacrée en Italie. Selon cette tradition, la découverte de Finiguerra se rapportait à l'an 1455 environ, parce que c'était entre 1450 et 1460 que le talent de ce célèbre artiste avait brillé

de son plus grand éclat ; mais la date aussi bien que l'anecdote elle-même n'étaient que des conjectures fort aventurées. On possédait bien à la vérité des nielles de Finiguerra, et même des empreintes en soufre prises sur ces nielles : mais, quant à des épreuves sur papier, personne ne se vantait d'en avoir vu. Aussi les Allemands, en dépit de la tradition italienne, faisaient tranquillement valoir leurs prétentions, et défiaient avec dédain leurs rivaux de fournir une preuve qui justifiât le roman sur lequel ils fondaient leurs titres.

Cette preuve existait pourtant : elle existait chez nous autres Français, à Paris, dans le cabinet des estampes de notre bibliothèque nationale. Après avoir échappé à la vue et à la sagacité de nos érudits en gravure, elle avait également passé inaperçue devant une foule d'amateurs étrangers, très-habiles et très-curieux, qui avaient cependant visité ce bel établissement dans le plus grand détail. Il semblait que le hasard, par une sorte d'attention délicate, en reservât la découverte à un Italien.

L'abbé Zani, célèbre amateur, vint à Paris vers la fin de 1797 ; sa première visite fut pour le cabinet des estampes, et aussitôt les portefeuilles les plus précieux, les pièces les plus rares furent étalés sous ses yeux. Il y avait à peine quelques jours qu'il avait commencé ses recherches, lorsqu'au milieu d'une feuille sur laquelle étaient attachées douze ou quinze gravures fort anciennes, il en aperçoit une qui frappe tout particulièrement son œil exercé. Il croit la reconnaître, et cependant jamais il n'a vu sa pareille ; mais tout à coup un trait de mémoire vient l'éclairer ; ce n'est pas en estampe, ce n'est pas sur le papier qu'il a vu cette Vierge agenouillée recevant une couronne, et ces figures de saintes rangées symétriquement

de chaque côté; c'est sur une plaque d'argent, sur une *paix*[1] gravée et niellée par Tomaso Finiguerra, pour l'église St-Jean-Baptiste de Florence. C'est dans cette église qu'il a vu, il y a quelques années, le type de cette gravure qu'il a maintenant sous les yeux : voilà donc la preuve que Finiguerra a imprimé des estampes; voilà la tradition italienne justifiée : car, pour comble de bonheur, cette paix de Finiguerra se trouve avoir une date certaine. Le registre des administrateurs de l'église de Saint-Jean-Baptiste atteste qu'elle fut terminée, livrée et payée 60 florins six livres et un denier, l'an 1452. La découverte de ce petit morceau de papier allait donc mettre au néant les prétentions de l'Allemagne : aussi qu'on juge de la joie de notre amateur italien; quel trésor aurait eu pour lui plus de prix? Il venait d'un seul coup de résoudre un des problèmes les plus difficiles de l'histoire de l'art, et de restituer aux graveurs de son pays leurs titres de noblesse.

Toutefois, craignant que sa mémoire ne le trompât, il ne voulut pas d'abord chanter victoire, et ne parla de sa découverte à personne. Ce ne fut qu'au bout de plusieurs mois, en mars 1798, qu'il parvint à se procurer un dessin très-exact de la paix de Finiguerra, et que, s'étant convaincu par une comparaison minutieuse que notre estampe était une épreuve bien authentique de ce nielle, il se décida à faire publiquement à la Bibliothèque son im-

(1) On sait qu'on donne le nom de *paix* à de petites plaques de métal cintrées, de trois à quatre pouces de hauteur sur une moindre largeur, qui sont en usage à la messe des grandes fêtes, pendant qu'on chante l'*Agnus Dei*. Leur nom vient de ce que, baisée d'abord par le célébrant, cette plaque est ensuite présentée à chacun des ecclésiastiques, avec ces paroles : *Pax tecum*.

portante révélation. Aussitôt il fut entouré de félicitations et de compliments ; mais, comme cet excellent homme était encore plus sourd que modeste, il n'entendait presque rien de ce qu'on lui disait, et croyait qu'on ne le comprenait pas. Parlant très-mal le français, il entremêlait à tous moments ses paroles de phrases italiennes ; puis, pour rendre ses explications plus claires, il se servait de mots latins que sa prononciation rendait difficiles à entendre, et d'expressions techniques, telles que *niello, niellare, niellatore,* dont le sens était encore inconnu aux employés de la Bibliothèque. L'agitation de l'abbé Zani, son enthousiasme entremêlé d'exclamations joyeuses, paraissaient d'autant plus étranges que, depuis plusieurs mois qu'on le voyait tous les jours travailler à la même place, il n'avait jamais dit un mot à personne, et conservait presque toujours l'immobilité d'un Terme, sans doute parce que son infirmité le rendait étranger à tout ce qui se passait autour de lui. Cependant, quelque étonnement qu'eût causé cette révolution subite dans ses habitudes, quelque obscures que fussent ses explications, on l'avait parfaitement compris ; et il en acquit la certitude, lorsque le lendemain, entrant à la Bibliothèque, il vit qu'on avait enlevé la précieuse épreuve de la paix de Finiguerra de dessus la feuille où elle se trouvait confondue avec quinze autres gravures indignes désormais de marcher de pair avec elle, et qu'on lui avait décerné une place d'honneur.

La découverte de Zani fit aussitôt grand bruit dans le petit cercle des amateurs d'estampes ; mais ce ne fut que quatre ans après qu'elle fut annoncée aux savants de tous les pays, par la publication d'un ouvrage que l'abbé Zani fit imprimer à Parme, en 1802, sous le titre de *Materiali per servire alla storia dell' origine, de' progressi*

dell' incisione in rame. Les Allemands voulurent en vain imaginer des objections ; il fallait se rendre à l'évidence. Bartsch, l'auteur du *Peintre-graveur*, prétendit que cette fameuse épreuve n'avait pas été tirée sur la planche d'argent, mais qu'elle provenait d'une empreinte en soufre : supposition évidemment absurde, puisqu'il serait impossible d'obtenir une preuve tant soit peu nette d'une matière aussi molle que le soufre, et que la moitié seulement de la force de pression nécessaire pour tirer une épreuve, ocasionnerait la brisure de l'empreinte de soufre la plus épaisse. Aussi l'opinion de Bartsch, qui trouva d'abord quelque crédit, est-elle aujourd'hui complétement abandonnée; toutes les incertitudes sont fixées, et c'est un fait officiel, depuis quelques années, aux yeux de tous les artistes et amateurs, que l'art de l'impression a pris naissance à Florence, l'an 1452, dans l'atelier de Tomaso Finiguerra.

M. Duchesne, l'auteur de l'ouvrage que nous annonçons, était fort jeune à l'époque où Zani fit part de sa découverte aux employés de la Bibliothèque, et, cependant, cette scène bizarre le frappa vivement; peut-être même est-ce au souvenir qu'il en a conservé, que nous devons le travail précieux qu'il nous donne aujourd'hui.

Les *nielles* attirèrent naturellement son attention dès qu'il fut en âge de faire lui-même des recherches et des découvertes. Il ne s'attendait d'abord qu'à glaner dans le champ que venait d'ouvrir l'abbé Zani ; mais, à son grand étonnement, il trouva qu'il restait à y faire une moisson complète. Une foule de petites estampes qu'on regardait jusque-là comme d'anciennes gravures italiennes furent reconnues par lui, à des signes certains, pour des épreuves de *nielles.* Il en trouva dans notre seul cabinet jusqu'à qua-

tre-vingt-sept; puis, dans divers voyages à Londres et en Italie, il a fini par en découvrir plus de quatre cents, dont quelques-unes à la vérité avaient déjà été décrites, soit par Zani, soit par d'autres savants dans cette matière. Mais personne jusqu'à présent n'avait donné un travail aussi complet et aussi lumineux sur ces premiers essais de la gravure. La manière lucide et simple dont ce livre est écrit en fait un modèle du genre. L'auteur y a exposé son érudition avec une facilité, nous dirions presque avec une complaisance qui la mettent à la portée du simple amateur aussi bien que du connaisseur le plus consommé.

On ne saurait trop engager M. Duchesne à ne pas rester en si beau chemin ; il ne nous a donné que l'avant-scène de l'histoire de la gravure : qu'il suive maintenant ce bel art dans ses progrès et dans ses développements ; qu'il nous le montre dans sa splendeur, lorsque les grands maîtres de la peinture lui fournissent des chefs-d'œuvre à traduire ; qu'il nous fasse connaître ses variations, ses décadences, ses résurections, en un mot qu'il se fasse son historien. Les travaux et les connaissances dont M. Duchesne a fait preuve dans l'essai que nous avons sous les yeux, la sagesse de sa méthode, la clarté de ses explications, nous donnent le droit de lui imposer cette tâche difficile.

ARCHITECTURE.

ARCHITECTURE.

INAUGURATION DU PALAIS DE LA BOURSE.

Novembre 1826.

Le 24 mars 1808, M. Brongniart posa la première pierre du palais de la Bourse. Il avait dans son plan primitif essayé d'imprimer à ce monument un caractère spécial. Il avait cherché à indiquer sa destination. Ce n'était pas chose facile. Quelle forme devait-il adopter? quel ordre devait-il choisir? A moins de consulter le moyen âge, ce qui eût été par trop audacieux sous l'empire, il ne pouvait trouver chez les modernes des modèles d'un palais commercial. Les Romains, il est vrai, lui offraient leurs basiliques : dans ces vastes vaisseaux se réunissaient des marchands et des juges précisément comme dans le palais à construire. Mais les basiliques ayant été converties en églises par les chrétiens, et étant devenues, à quelques changements près, le type de nos temples religieux, pouvait-on les prendre pour exemple? Fallait-il donner au syndyc des agents de change la place de l'évêque, faire siéger

les courtiers dans l'apside en guise de chanoines, et donner à la foule des acheteurs de rentes une nef et des bas-côtés? Sans parler de tout autre motif, cela n'était point commode. Ce n'était point une église qu'il fallait, mais une Bourse, c'est-à-dire une vaste salle, bien aérée, où plusieurs centaines de personnes pussent causer à l'aise. Ensuite, comme pendant l'été cette salle, toute vaste qu'elle serait, devait nécessairement être trop chaude, il fallait un portique, une galerie couverte, qui servît de promenoir à ceux que la chaleur chasserait de l'intérieur de l'édifice. C'est pour atteindre ce double but que M. Brongniart imagina un vaste carré long, entouré de tous côtés d'une rangée de colonnes. Tel est aussi le monument qu'on vient d'inaugurer. Mais quant au choix de l'ordre et à tous les accessoires qui en découlent, la première pensée de M. Brongniart n'a pas pu se réaliser. Il avait adopté l'ordre ionique, comme le symbole de cette élégance sans faste qui convient à la richesse industrielle. Moins sévère que le dorique, mais beaucoup plus modeste que le corinthien, l'ordre ionique eût corrigé ce qu'il y avait peut-être de trop pompeux, et pour ainsi dire de triomphal dans cette ceinture de colonnes enveloppant le monument. Malheureusement, toutes les combinaisons de l'architecture furent bouleversées pendant le cours des travaux. Les fondations étaient déjà terminées, et la distance des entre-colonnements était fixée par des constructions déjà hors de terre, lorsque le tribunal de commerce reçut une organisation nouvelle. On exigea que dans le premier étage plusieurs pièces, qui d'abord ne devaient être que de simples magasins, fussent transformées en bureaux et en salles d'audience. Il fallut donc exhausser les plafonds; or, comme on ne pouvait plus augmenter le diamètre des colonnes, force fut

d'adopter un ordre dont la hauteur relative fût plus grande ; cet ordre était le corinthien : on n'avait plus de choix.

Ce changement a ôté, selon nous, au monument son véritable caractère : ces chapiteaux corinthiens, suspendus pour ainsi dire entre ces fûts non cannelés et cet entablement si simple, nous font l'effet d'une broderie de paillettes cousue sur une toge romaine. La colonne corinthienne, même quand elle n'est pas cannelée, a je ne sais quoi de brillant, de pompeux, d'oriental, et ne peut guère être en harmonie qu'avec un temple ou avec un édifice consacré à la gloire et à la poésie. Il faut qu'autour d'elle tout soit élégant et orné comme elle, qu'elle soit surmontée de brillantes moulures, de bas-reliefs, de statues, en un mot de tout le luxe que l'architecture peut emprunter à la sculpture. Ici, au contraire, tout est simple et uni ; aussi combien l'œil est surpris de voir ces faisceaux de feuilles d'acanthe supporter ce modeste entablement et cet attique composé seulement de quelques assises de pierres de taille ! Ces chapiteaux ont encore un autre inconvénient ; ils vous donnent malgré vous l'envie que le monument ait un fronton ; et cependant c'était une idée ingénieuse de l'architecte que de ne lui avoir pas donné de fronton : par là, il ôtait à l'édifice toute ressemblance avec un temple ; l'uniformité des quatre côtés lui imprimait en quelque sorte ce caractère de richesse sans ostentation qui devait être son caractère propre ; mais, pour que tout fût en harmonie, il ne fallait point de feuilles d'acanthe, il fallait des chapiteaux ioniques.

M. Brongniart, qui prévoyait combien le changement d'ordre devait altérer sa première conception, ne l'adopta qu'avec beaucoup de peine. Mais il fallut se résigner devant cette impérieuse raison d'utilité, qui est la raison

d'État pour les malheureux architectes. Il ne lui restait pour caractériser son monument que la ressource des détails et des accessoires. D'abord il comptait introduire quelques modifications dans la composition des chapiteaux corinthiens : ces modifications consistaient à placer dans la partie évidée du tailloir deux cornes d'abondance séparées par un caducée. Cette idée n'a pas été adoptée par le successeur de M. Brongniart, et peut-être ne doit-on pas l'en blâmer. M. Brongniart lui-même avait montré quelque hésitation en proposant d'employer ces lieux communs mythologiques, qui pouvaient nuire à la pureté des formes des chapiteaux. On a donc bien fait de rejeter les cornes d'abondance et le caducée.

M. Brongniart avait encore le dessein de placer dans la frise qui règne au-dessus des arcades du rez-de-chaussée, en guise des rosaces et des médaillons d'usage, les principales monnaies des peuples commerçants. Ces monnaies auraient eu un diamètre assez grand pour être très-distinctes, et auraient exprimé plus clairement la destination du monument, sans tomber dans les décorations banales dont les architectes font trop souvent usage. Nous regrettons que l'idée de M. Brongniart n'ait pas été exécutée ; on a remplacé cette série variée de monnaies par trois ornements qui se répètent sans cesse avec monotonie : ces trois ornements sont un petit caducée, une fleur de lys, et une petite rosace assez insignifiante, qui n'est ni monarchique ni commerciale.

Une autre idée également heureuse qu'avait conçue M. Brongniart, c'était de faire régner dans toute la largeur de la façade, sous le péristyle et au-dessous des portes en arcade, un vaste bas-relief, ou plutôt cinq bas-reliefs unis les uns aux autres. Chaudet en avait déjà

composé le dessin et exécuté le modèle en petit. Au lieu de ces bas-reliefs, on a percé des fenêtres pour éclairer les salles du tribunal de commerce. Ces fenêtres donnent à la façade quelque chose de trop ouvert, de trop semblable à une vaste maison d'habitation ; et si les colonnes n'étaient là pour les masquer, elles ôteraient au monument toute noblesse, tout style, tout caractère.

On voit qu'en général on a peu gagné en s'éloignant des plans de M. Brongniart : toutefois l'architecte habile qui a été chargé de conduire à fin ce grand édifice, ne laisse pas que d'avoir droit à nos éloges. Les décorations intérieures attestent un goût sobre et exercé. Nous avons remarqué une simplicité pleine d'élégance dans la salle des Pas-Perdus et dans la grande salle du tribunal de Commerce. Les chambres de conseil et de réunions, pour MM. les agents de change, courtiers, etc., les bureaux, les dégagements, nous semblent disposés avec adresse. Quant à la salle principale du monument, la grande salle de la Bourse, elle est d'une clarté éblouissante, c'est là ce qui vous frappe avant tout ; puis, en examinant ses grandes proportions, sa décoration sévère, on reconnaît qu'il était difficile de mieux réussir, soit dans l'ensemble, soit dans les détails. Les arcades sont revêtues de marbre jusqu'à la hauteur d'appui, le pavé est également en marbre ou en pierres polies de toutes couleurs : ces marbres sont tirés de nos carrières des Pyrénées, de Boulogne, d'Avesnes, etc. ; on n'a point admis de marbres étrangers. Sous les arcades qui règnent autour de la salle, on a remplacé le marbre par des plaques de fonte, qui seront chauffées par un courant de vapeur. Les sculptures de la voûte sont du meilleur travail. Quant aux bas-reliefs peints en grisaille par M. Abel de Pujol et M. Meynier, ils n'ont peut-être qu'un

défaut, c'est d'avoir trop de relief : ces figures sortent tellement de la toile, qu'elles ont l'air de n'y plus tenir, et de vouloir tomber sur la tête des spectateurs.

Quoique entièrement achevé, le palais de la Bourse ne produira tout son effet que dans quelques années, quand les planches et les baraques qui l'avoisinent seront totalement enlevées ; quand les arbres, qu'on a eu le tort de planter trop tard, auront pris un peu de développement ; enfin quand la grande rue projetée, qui doit gagner la rue Montmartre, sera percée et bâtie.

C'est en 1808, comme nous l'avons déjà dit, que la première pierre fut posée. M. Brongniart, quoique âgé de soixante-huit ans, était encore dans toute la force de son talent, mais son âge avancé ne devait pas lui permettre d'achever lui-même son ouvrage. Il ne put surveiller la construction que pendant cinq années ; la mort le surprit au mois de juin 1813. Le souvenir d'une scène touchante se rattache à cette mort. Le convoi funèbre qui transportait les restes mortels de M. Brongniart, passa devant l'enceinte des travaux de la Bourse : tous les ouvriers descendirent à la hâte de leurs échafauds, se rangèrent en haie, la tête nue, et, avec les marques les plus profondes d'affection et de respect, dirent un dernier adieu à l'homme dont ils étaient chargés d'exécuter les conceptions.

Le convoi étant resté un moment stationnaire devant la façade du monument, on s'achemina vers le champ de repos : c'était le cimetière du Père-Lachaise, autre lieu dessiné d'après les plans de M. Brongniart, rempli de monuments exécutés, commencés ou projetés par lui et au milieu d'ouvriers qui, quelques jours auparavant, travaillaient aussi sous ses ordres, et réalisaient ses pensées.

DES MONUMENTS DE PARIS.

Un projet de loi soumis en ce moment [1] à la chambre des députés propose de consacrer douze millions environ à construire, achever ou réparer un certain nombre de monuments publics. Nous n'avons pas dessein de traiter ici les questions financières que peut soulever ce projet. La chambre examinera si c'était au fonds extraordinaire créé pour entreprendre de grands travaux d'utilité publique qu'il convenait de recourir en cette circonstance; elle approuvera ou critiquera les devis; elle cherchera si, par une sainte terreur des crédits supplémentaires, architectes et ministre n'ont pas, cette fois, plutôt exagéré qu'atténué les dépenses. Ce n'est pas ce genre de questions que nous comptons aborder; nous dirons seulement quelques mots

[1] Mars 1838.

de l'état actuel de nos monuments, du caractère général de notre architecture et de la direction que nous voudrions lui voir imprimer.

Mais d'abord il faut regretter que la loi nouvelle ne soit pas plus complète. Puisque on se hasardait à demander encore une fois des millions, il fallait en même temps et d'un seul coup réclamer le solde nécessaire pour achever définitivement tous nos édifices en cours d'exécution. La somme n'était pas effrayante; car nous ne parlons pas ici des travaux qui ne sont qu'en projet : il ne s'agit ni du Louvre ni de la Bibliothèque; nous parlons des monuments que la loi de 1833 avait promis de terminer, pour lesquels, il y a deux ans, les chambres ont accordé une allocation supplémentaire de quatre à cinq millions, et qui, nonobstant, restent toujours inachevés[1]. Ainsi l'Arc de l'Étoile lui-même n'est pas encore terminé : les sculpteurs ne se sont-ils pas remis à l'ouvrage, et ce couronnement informe qui surmonte l'édifice ne témoigne-t-il pas d'une sorte d'impuissance d'y mettre la dernière main? Et la Madeleine, après l'avoir poussée avec une incroyable ardeur à l'état de demi-achèvement où nous la voyons depuis trois ans, ne la laisse-t-on pas dans un véritable abandon? A l'intérieur, il est vrai, la décoration se poursuit avec moins de lenteur, mais extérieurement quel triste spectacle! Ce pavé dégradé, ces abords impraticables et cette grille déjà mutilée, quoique encore couverte de son enduit rougeâtre, enveloppe provisoire, mais éternelle, de toutes les grilles dont on entoure nos monuments! Si de la Madeleine vos

[1] Depuis que ces lignes sont écrites presque tous les monuments dont nous demandions l'achèvement ont été terminés avec plus ou moins de succès.

yeux se portent vis-à-vis, sur la Chambre des députés, que voyez-vous? Ce malheureux fronton de plâtre, dont les statues s'en vont par lambeaux et laissent tomber leurs bras et leurs têtes sur les patients et intrépides amateurs de la tribune publique; ce pont, qui n'a été délivré des géants qui l'ombrageaient que pour rester obstrué par ces énormes tronçons de pierre entremêlés de misérables lanternes accrochées à des poteaux vermoulus. En serions-nous donc réduits à regretter ces odieux colosses? Quelque effrayante que fût leur taille, ils offraient du moins dans leur ensemble quelque chose de complet et d'achevé. Maintenant, si nous entrons sur la place Louis XV, dans quel état la trouvons-nous, au milieu de tous ces embellissements dont elle est menacée? C'était une vaste place publique, la seule grande place qu'il y eût à Paris, et voilà qu'on la coupe par le milieu pour la transformer en deux rues parallèles et pour dresser entre ces deux rues une espèce de grand plateau oblong, un véritable surtout de table à manger. Il n'y a de comparable à cette invention que celle d'avoir fait asseoir des statues sur ces petits pavillons, ou, pour mieux dire, sur ces guérites de pierre. C'est un genre de piédestaux entièrement neuf. Des piédestaux à jour, des piédestaux percés de portes et de fenêtres, on ferait le tour du monde pour en trouver. Eh bien! pourtant si tout cela se terminait, si tout cela sortait de l'ébauche et du désordre, nous serions à demi consolés. Grâce à l'asphalte et au pavé bombé, grâce surtout au grandiose de la situation et à ce noble encadrement d'arbres séculaires, de colonnades et de palais, cette place ferait encore l'honneur de Paris et l'envie des capitales de l'Europe. Mais combien de temps nous faudra-t-il subir les échafaudages, les baraques et les échoppes? Quand on

proclamera que tout est fini, il y aura encore du travail pour des mois et des années. Il en est ainsi de tous nos monuments publics, aussi bien de ceux que tout le monde croit achevés et qui, comme le Panthéon, ont encore des portes de toile, que de ceux qui n'existent jusqu'à présent que par leur échafaudage, comme la Colonne de Juillet.

Et notez bien que ce n'est pas en général au défaut de fonds qu'il faut attribuer ces interminables retards, car la plupart des monuments que nous venons de citer sont dotés de toutes les sommes nécessaires à leur complet achèvement; ce n'est pas même aux conflits d'autorité dont se plaignent les architectes et qui très-souvent, nous le reconnaissons, suspendent et paralysent les travaux. En effet, quand par exemple le ministère de l'intérieur a construit un édifice, s'il prend fantaisie au conseil municipal de n'en pas paver les alentours, de ne pas faire les frais des trottoirs, en voilà pour un an, dix-huit mois de correspondance, et pendant ce temps plus de travaux, plus d'ouvriers; le monument vieillit inachevé. Sans doute il est regrettable que deux ou trois influences rivales se disputent ainsi le droit de tailler les pierres et de remuer la truelle dans Paris; mais, quand bien même toutes les constructions publiques de la capitale seraient soumises à une seule direction, à un seul contrôle, le mal n'en serait pas guéri pour cela.

C'est que ce mal, il faut le reconnaître, provient en grande partie d'un certain défaut de soin, d'un certain goût de l'à-peu-près auquel notre caractère national est malheureusement enclin. Pour mener à bonne fin de grands travaux, pour leur donner la dernière touche, pour en parfaire les moindres détails, il faut un esprit de suite,

une persévérance qui nous manque presque toujours, qui que nous soyons, administrateurs, artistes ou maçons. Ce qu'on entend à merveille, ce qui réussit à souhait parmi nous, ce sont les travaux de circonstance. Il n'y a pas de pays où vous trouviez des ouvriers plus intelligents, plus expéditifs pour vous transformer en vingt-quatre heures un hangar, une grange, en salle de bal ou de concert. Le pas de charge, le pas redoublé, voilà notre vocation en architecture comme à la guerre. Aussi voyez l'histoire de presque tous nos monuments : on les commence assez généralement avec lenteur, avec hésitation ; mais tout à coup il vient un jour où le ministre fait venir l'architecte et lui dit : Il faut que votre monument soit terminé pour tel anniversaire ; je le mets dans le programme de la fête ; ainsi, monsieur, n'y manquez pas. — Dès lors une sorte de fièvre s'empare de l'armée des travailleurs : les moellons s'accumulent, les assises se succèdent et s'élèvent comme par enchantement ; la pierre semble s'attendrir pour se laisser découper, ciseler, festonner. On travaille la nuit, on travaille à toute heure ; plus de repos, plus de sommeil ; bientôt le grand jour approche ; il reste encore tant de choses à faire que vous croyez le succès impossible ; détrompez-vous : à l'heure fatale, à l'heure dite, les échafaudages s'abaissent, les toiles tombent, et le monument apparaît dans tout son éclat aux applaudissements de la foule ébahie. C'est là ce que nous appelons terminer un monument. En effet, le programme a été fidèlement suivi ; pas de mécompte pour le public : le monument a joué son rôle ; mais allez voir de près, allez voir ces bas-reliefs, ces chapiteaux ; que de détails négligés ! que d'oublis, que d'étourderies souvent irréparables ! C'est une décoration de théâtre, qu'il faut admirer à distance. Grâce

à votre précipitation, jamais le monument ne sera réellement terminé; car de deux choses l'une : ou vous le laisserez tel qu'il est, c'est-à-dire incorrect, incomplet, et par conséquent inachevé; ou vous redresserez les échafaudages, vous y ferez remonter les ouvriers; mais alors commencera une série de raccords et de rajustages dont jamais vous ne verrez la fin.

Ce qu'il y a de plus triste, c'est qu'à cette malheureuse habitude de ne terminer qu'à moitié, ou plutôt de ne jamais terminer les monuments, s'en joint une autre non moins funeste, celle de ne pas les entretenir. Ce sont deux conséquences d'un même principe; si nous aimions davantage le fini, la perfection dans les produits de l'art, nous nous ferions une loi d'achever nos édifices, et leur entretien serait pour nous un devoir. Les anciens, quoique favorisés par ce beau ciel qui protège le marbre et la pierre, n'en consacraient pas moins des soins journaliers et une vigilance religieuse à la conservation, non-seulement de leurs temples, mais de leurs maisons : ils en enlevaient la poussière, ils les lavaient, les couvraient d'un enduit conservateur. Et nous, quand il nous faudrait redoubler d'efforts pour combattre l'influence de notre rigoureux climat, nous ne prenons pas le moindre souci de ces murailles décorées au prix de tant de peines et d'argent; nous les regardons tranquillement se noircir, s'enfumer, se dégrader.

Il serait pourtant facile de leur conserver, non pas l'éclat et la blancheur de notre pierre fraîchement taillée, encore moins la couleur blonde et dorée des monuments de l'Italie, mais une teinte égale et harmonieuse quoique sévère. Il suffirait de s'y prendre à temps, et de prévenir par des moyens simples et peu coûteux les causes lentes et inaperçues qui attaquent la pierre et d'où résultent ces altéra-

tions qui deviennent ineffaçables en vieillissant. Malheureusement cette prévoyance nous est inconnue. Chez nous on n'entretient pas les monuments, on les répare, et en les réparant on les défigure. Il faut qu'ils aient été abandonnés pendant cinquante à soixante ans pour qu'on se décide à y remettre la main, et alors on les sillonne de hideuses coutures, on les balafre de plâtre et de mortier; la dépense est énorme et l'édifice déshonoré.

Et, remarquez-le bien, la faute en est encore à cet esprit de lenteur et de tâtonnement qui préside à l'achèvement de presque toutes nos grandes constructions. Pour qu'on pût commencer à les bien entretenir, il faudrait qu'elles fussent entièrement terminées, et elles ne le sont jamais. Prenons pour exemple la Madeleine : déjà, vous le voyez, des taches noires se forment dans les cannelures des colonnes; ces taches font des progrès rapides; dans quelques années le monument en sera couvert, il offrira la plus triste bigarrure de gris, de noir et de blanc. Supposez qu'au lieu de se hâter de sculpter tant bien que mal l'extérieur pour en faire étalage, on eût calculé que l'ornementation intérieure entraînerait d'assez longs retards et qu'on eût pris ses mesures pour terminer à peu près en même temps toutes les parties de l'édifice et pour ne le découvrir extérieurement qu'après un achèvement complet et définitif; il eût été facile alors de pourvoir immédiatement à son entretien. Au moyen d'une faible somme annuelle, vous eussiez établi un système d'époussetage, assujetti à un léger échafaudage mobile qu'on eût mis en mouvement, soit à des époques périodiques, soit lorsque l'architecte l'eût jugé à propos. Par là vous eussiez empêché les taches de se former, car ces taches ne sont autre chose que de la poussière humectée par la pluie et trans-

formée en une sorte de terre végétale qui se couvre de mousses et de lichens. Sans doute, au bout d'un certain nombre d'années, la fumée et notre atmosphère brumeuse donneraient toujours à la pierre un ton plus ou moins grisâtre; mais ce serait une teinte égale et uniforme, qui affecterait aussi bien les parties saillantes que les parties creuses, et qui, par conséquent, n'altérerait en rien l'harmonie du monument.

Or, maintenant, il est déjà trop tard pour employer ces simples moyens de précaution: la pierre est attaquée, l'époussetage serait impuissant; qu'arrivera-t-il donc? On laissera grandir les taches, on en prendra son parti, on fera l'économie des frais d'entretien, et quand viendra le jour où la Madeleine sera soi-disant terminée, où le public en prendra possession, elle sera déjà flétrie, elle aura l'air d'un vieil édifice négligé, abandonné.

Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que nous attachons une grande importance à nos monuments; après les uniformes et la poudre à canon, il n'est rien chez nous de plus populaire. Nous ne les aimons pas, nous n'avons pour eux ni culte ni respect, mais nous en tirons vanité. Nous les laissons couvrir d'ordures, nous les profanons de cent façons; mais qu'un étranger vienne à passer, nous redressons la tête comme un Athénien devant son Parthénon.

Je voudrais au moins que le gouvernement ne donnât pas l'exemple d'une telle inconséquence : puisqu'il fait de si louables efforts pour embellir Paris, puisqu'il veut nous donner une capitale digne d'une grande nation, qu'il commence par terminer complétement tant de travaux ébauchés; une fois achevés, qu'il veille à leur entretien avec persévérance, avec sollicitude. Que ces deux mots : achèvement et entretien, deviennent la consigne de tous

ses agents, qu'il les fasse proclamer sans cesse dans ses écoles; en un mot qu'il nous corrige en se corrigeant, c'est une réforme dont lui seul peut assurer le succès.

Mais une fois ce premier point obtenu, n'aurons-nous plus ni conseils ni prières à lui adresser? Loin de là : l'achèvement, l'entretien, ne concernent que le passé; reste la question de l'avenir. En s'engageant à terminer tous les édifices existants et à les bien entretenir, on n'aura pas renoncé à en construire de nouveaux : or, dans quel esprit, dans quel style faudra-t-il les construire? La question est difficile; mais, sans se flatter de la résoudre, il faut chercher à l'éclaircir.

Nous ne croyons pas qu'on puisse demander à notre siècle d'avoir une architecture qui lui soit propre, c'est-à-dire un système de construction entièrement neuf, spécial, individuel, et qui se distingue de tous ceux qui l'ont précédé. L'architecture est un art qui reproduit trop fidèlement l'état des mœurs et de la société pour que de notre époque effacée et sans relief il puisse sortir une empreinte nettement caractérisée. Ce privilége n'appartient qu'aux siècles où tout un peuple semble soumis à une même croyance, animé d'une même pensée, agité par une même passion. C'est alors qu'on voit s'opérer les grandes révolutions dans l'art de bâtir. Mais le doute, le scepticisme, l'indifférence ne peuvent rien engendrer, et ne laissent sur le sol qu'une trace insensible et périssable.

Il faut donc nous résigner de bonne grâce. Selon toute apparence, nous ne ferons pas école et nous ne produirons, comme type de notre époque, aucune de ces innovations architectoniques qui caractérisent les grands siècles de l'art. Ce ne sera pas, comme beaucoup de personnes le pensent, parce que, toutes les formes imaginables ayant

été employées, il nous serait impossible d'en trouver de nouvelles. J'avoue qu'après l'architrave horizontale des Egyptiens et des Grecs, après le plein-cintre des Romains, le fer-à-cheval des Arabes, l'ogive de nos cathédrales et l'anse de panier de la renaissance, il semble difficile de trouver une forme entièrement neuve et distincte : toutefois ce n'est pas là, selon nous, le véritable obstacle qui nous arrête : car soyez bien certains que s'il se manifestait dans la société un de ces grands faits que l'architecture a la propriété de réfléchir, une forme nouvelle apparaîtrait aussitôt. Mais nous le répétons, nous ne sommes pas dans les conditions voulues pour faire éclore ces grandes et belles nouveautés. Ainsi n'y pensons pas, et cherchons, pour nous consoler, s'il n'existe pas quelque mission plus modeste à laquelle il nous serait permis de prétendre.

L'histoire et la critique philosophique, voilà sans contredit la vocation de notre époque ; la raison gagne aujourd'hui en expérience et en maturité tout ce que l'imagination perd de fraîcheur et de jeunesse : aussi ne restera-t-il rien ou presque rien de tous nos essais poétiques, dramatiques, romanesques, tandis qu'en histoire et en philosophie nos travaux auront probablement plus de bonheur. Eh bien, le seul conseil que nous puissions donner à nos architectes, c'est de suivre la tendance de leur époque, et, puisqu'il ne leur est pas donné d'être créateurs, de se faire, eux aussi, critiques et historiens.

L'esprit critique en architecture, c'est l'art de s'affranchir de tous les systèmes absolus, de tous les types de convention, et de choisir hardiment, entre les traditions de toutes les écoles et de tous les pays, ce qui peut s'approprier aux conditions du climat sous lequel on travaille, et à la

destination spéciale des monuments que l'on construit.

L'esprit historique en architecture, c'est l'art de restaurer les anciens monuments en s'identifiant avec les siècles qui les ont vus naître, et en reproduisant avec une scrupuleuse fidélité les proportions et surtout le sentiment de la construction primitive.

Ces deux arts, hâtons-nous de le dire, n'ont jamais été pratiqués. Ce sont deux manières entièrement neuves d'envisager l'architecture. Notre siècle semble fait exprès pour les comprendre; il lui appartient de se les approprier. Déjà même le besoin s'en fait vaguement sentir, et nos jeunes artistes, répondant à l'appel du public, commencent à diriger de ce côté leurs essais. D'où vient qu'ils n'entrent pas plus franchement dans cette carrière nouvelle ? la faute en est à leur éducation. Ils ont passé dix années de leur vie à oublier qu'ils étaient de leur siècle et de leur pays; on leur a persuadé qu'ils vivaient au temps de Léon X ou de Périclès, et que leur destinée était de bâtir des temples à Athènes, ou des palais en Italie. Certes, il y a loin de là à cette liberté d'esprit que nous leur demandons, et il n'est pas étonnant qu'ils hésitent et qu'ils marchent en tâtonnant.

Nous ne craignons pas de le dire, la direction des études dans notre école d'architecture est radicalement fausse. Les professeurs sont assurément des hommes du plus rare mérite, leurs élèves dessinent à merveille; jamais peut-être on n'a reproduit les contours des monuments avec autant de finesse et de pureté, autant d'élégance et de précision. Mais il ne suffit pas de façonner la main de ces jeunes gens, il faudrait leur meubler la tête, parler à leur esprit, et ne pas en faire seulement des machines à copier des chapiteaux corinthiens.

Je voudrais, comme base de l'enseignement, comme conclusion de tous les cours, comme programme permanent, qu'on répétât sans cesse aux élèves ce peu de mots : C'est en France et pour des Français que vous construirez. N'oubliez pas que, dans presque toute la France, il pleut au moins sept mois sur douze, qu'il y neige souvent, et que les orangers n'y poussent pas en pleine terre. Maintenant copiez l'antique, copiez Vignole et Palladio; allez voyager; dessinez tous les palais de Rome et de Florence; mesurez, si vous voulez, ce grand chapiteau du Panthéon que tous vos prédécesseurs ont mesuré depuis quarante ans comme des pèlerins visitent une madone, mais dites-vous bien que ce n'est là pour vous qu'un exercice, une pure gymnastique; que si vous vous avisiez de rapporter tout cela en France, sans distinguer ce qui peut s'importer et s'acclimater de ce qui ne doit jamais franchir la frontière, vous vous exposeriez à commettre les plus étranges, les plus lourds contre-sens.

Malheureusement personne ne leur tient ce langage. Faut-il donc s'étonner qu'on nous élève sans cesse des monuments qui heurtent et contrarient toutes nos habitudes, toutes nos convenances, où nous grelottons de froid, et où, en plein midi, il faut allumer les chandelles!

Voyez la grande cour du palais d'Orsay; ces galeries à jour sont charmantes, c'est toute la grâce et l'élégance d'une riche *villa* d'Italie; quel délice d'errer sous ces voûtes le soir, après un jour brûlant! Oui, mais faites donc passer un hiver à la Cour des comptes sous le coup de la bise qui s'engouffre dans ces galeries, faites de ces arcades un corridor, un moyen de communication pour MM. les conseillers et référendaires, et vous verrez s'ils ne maudiront pas votre architecture exotique. Bientôt, vous serez

forcés de garnir vos galeries de grands châssis vitrés, chaque arcade aura l'air de la devanture d'une boutique. Adieu la légèreté de votre monument, adieu le jeu des ombres et des clairs; mais du moins, la Cour des comptes aura chaud. Tandis que ce pauvre Conseil d'État doit tenir ses séances au rez-de-chaussée, à l'ombre de ces mêmes galeries, quel moyen avez-vous de lui donner de la clarté? où trouverez-vous ce soleil des Apennins, dont ces arcades sont chargées de briser et d'amortir les rayons?

Je conçois que, comme objet de curiosité, on puisse construire non-seulement à Paris, mais même à Copenhague, un palais à l'italienne, des portiques grecs ou romains. C'est un échantillon des pays étrangers dont les habitants d'une capitale peuvent aimer à se donner le spectacle. Mais alors il faut que ces grands jouets ne reçoivent aucune destination sérieuse; il ne faut pas vouloir en tirer parti, et les travestir pour les mettre à notre usage.

Si la Madeleine, par exemple, était restée le temple de la Gloire, nous ne lui ferions plus qu'un seul reproche, celui de n'être pas une copie assez exacte et assez pure des beaux temples de l'antiquité. Du reste, nous y verrions le caprice classique d'une grande imagination, et après tout un bel ornement pour la cité. Mais comment concevoir qu'on fasse d'un temple amphiprostyle et périptère la paroisse du premier arrondissement, qu'on enchâsse le Christ et la Madeleine dans un fronton grec, qu'on greffe de catholicisme ces formes toutes païennes!

Mettez-nous dans ce fronton un Jupiter et sa cour olympique, surmontez-le de nobles acrotères, donnez-nous jusque dans les moindres détails le fac-simile d'un temple de Rome ou d'Athènes; et quand par hasard le thermomètre montera à 25 degrés, faites sortir de vos serres

chaudes force aloès et palmiers, qui viendront mêler leurs feuilles grasses, leur épaisse verdure à ces profils fortement accentués, à ces longues lignes horizontales; à la bonne heure, il y aura dans cet ensemble une harmonie qui signifiera quelque chose; vous vous donnerez une illusion d'antiquité et d'Orient. Ce seront jouissances d'antiquaires, comme le brouet de madame Dacier.

Mais copier les formes et changer la destination, appliquer à un usage moderne un meuble antique, faire une boîte à reliques d'un coffre de toilette, un vase sacré d'une amphore, c'est une œuvre profane et barbare! Profane, parce que jamais, dans votre temple païen, la religion ne trouvera un asile commode et convenable; barbare, parce qu'en définitive il faudra défigurer le monument pour l'approprier aux besoins de la religion. Le curé vous demandera des cloches, une sacristie; vous résisterez d'abord, mais il vous faudra céder. Et que deviendront vos illusions, quand vous verrez votre temple surmonté d'un clocher!

C'est ainsi qu'ont fini tous ces anachronismes grecs et romains dont Paris fut le théâtre il y a quarante ans. Les femmes de nos tribuns, se croyant sérieusement romaines, renoncèrent à leurs robes, et la tunique devint leur unique vêtement; mais les fluxions de poitrine ne tardèrent pas à leur apprendre qu'en hiver, pour les Parisiennes, la vraie tunique est une douillette.

Nous sommes loin de ces temps de mascarade, nous nous piquons d'être raisonnables et vrais; pourquoi continuerions-nous de déguiser nos monuments? Le seul progrès qu'on ait fait depuis quelque temps consiste à varier un peu plus leurs costumes : il y a vingt ans, nous en faisions des romains, rien que des romains; aujourd'hui, grâce

à un esprit schismatique qui commence à pénétrer, même à l'école, le goût purement romain s'évanouit peu à peu; les uns osent lui préférer le style d'Ictinus, et vont jusqu'à se permettre de copier le dorique ancien; il en est qui, plus téméraires, abjurent et se vouent au gothique, ne rêvant plus qu'ogives et clochetons; d'autres, enfin, se jettent à corps perdu dans le XVI[e] siècle, et nous accablent de renaissance. Chez les uns comme chez les autres, c'est toujours le même point de départ, la même déception; ils s'imaginent que leur mission est d'emprunter les monuments des autres siècles, des autres pays, pour venir les planter tels quels dans nos rues et sur nos places.

Nous le répétons, c'est à l'esprit critique, c'est-à-dire au bon sens, qu'il faut faire appel pour nous délivrer de ces imitations exclusives. Étudions tous les styles, admirons les chefs-d'œuvre de tous les âges, de toutes les nations; mais comprenons bien que le premier élément de leur beauté, c'est la convenance, c'est-à-dire les rapports harmonieux de l'édifice avec sa destination spéciale et avec toutes les conditions que lui imposent sa situation, la nature du climat et le genre de civilisation auquel il appartient. Il n'en est pas d'un monument comme d'un tableau; on ne le fait pas voyager impunément, on ne le transporte pas de galerie en galerie. Si vous placiez la cathédrale de Reims sur l'Acropolis d'Athènes, vous seriez tout étonné de trouver bizarre et ridicule ce qui vous semble sublime au milieu de cette plaine de la Champagne. Sans doute, il y a dans l'architecture, comme dans tous les arts, certaines beautés qui sont de tous les temps, de tous les pays, beautés vivaces, éternelles; mais chaque monument ne contient qu'un petit nombre de semblables beautés, et c'est précisément à les distinguer, à les abstraire, pour

en faire ensuite une combinaison neuve et habile, que consiste ce travail judicieux, ce travail critique, ce bon sens que nous demandons à nos jeunes artistes. Au lieu de se passionner pour telle ou telle forme, au lieu de nous donner servilement des copies, des contrefaçons, qu'ils s'élèvent à un point de vue plus large, plus intelligent, et qu'ils ne dérobent au passé que ce qui peut, avec bonheur, s'approprier à notre époque.

Mais, dira-t-on, si vous mariez ainsi les éléments divers de tous les styles sous prétexte de les appliquer à nos convenances actuelles, n'allez-vous pas créer des composés monstrueux, d'informes amalgames? n'allez-vous pas violer les règles suprêmes de l'architecture, ces règles qui ont la rigueur des lois mathématiques, et dont le code nous a été légué par les anciens?

Nous répondrons que les règles, en architecture, ne sont ni plus absolues ni plus impératives que dans les autres arts. Il ne faut pas attacher trop d'importance au rôle que jouent ici les mathématiques : de ce qu'on dresse un plan par mètres et par millimètres, il ne s'ensuit pas que l'architecture soit un simple produit de la géométrie. L'inspiration, le sentiment ordonnent, l'équerre et le compas obéissent. En toutes choses, il y a deux sortes de règles, les unes données par la nature, les autres forgées par les pédants. Si vous êtes né architecte, vous sentirez, avant qu'on vous l'enseigne, la loi des dimensions, l'effet des contrastes et des symétries, l'harmonie des proportions. Selon le degré de légèreté, d'élégance, de hardiesse ou de majesté que vous voudrez donner à votre édifice, vous éprouverez le besoin d'en espacer plus ou moins les étages, et, selon les hauteurs que vous aurez choisies, vous serez conduit naturellement à modifier, dans leur épais-

seur et dans toutes leurs parties, les piliers, les pilastres, les colonnes, c'est-à-dire les supports de chacun de vos étages.

Ces modifications relatives, c'est votre œil, ou plutôt c'est la vue intime du beau et du vrai qui vous les indiquera. Mais gardez-vous de croire qu'il n'existe en tout que trois ou cinq manières de proportionner votre édifice; que hors de ces trois ou cinq ordres, comme on les appelle, il n'y a qu'erreur et barbarie. Il faut ne pas oublier que ce sont là des règles faites après coup et d'après des expériences plus que contestables. Si Vitruve avait vu et mesuré un plus grand nombre de monuments, il eût singulièrement multiplié ses ordres, ou plutôt il n'eût donné que pour des moyennes approximatives ce que, sur sa parole, on a pris pour des règles absolues. En fait, il est prouvé aujourd'hui, surtout depuis l'expédition de Morée, que jamais les Grecs ne se sont assujettis à ces prétendues lois souveraines. Sans doute, ils reconnaissaient en architecture, comme en musique, comme en sculpture, des types, des modes, des *canons*, traditions d'origine sacrée, principes hiératiques qui se transmettaient comme des croyances. Mais la principale conquête du siècle de Périclès consista précisément à s'affranchir de l'observation littérale de ces traditions; tout en en respectant le fond, il sut en modifier la forme avec une ravissante fécondité. De là cette variété infinie dans l'unité, caractère dominant de ces grands maîtres de l'art. Aussi trouve-t-on, dans leurs monuments de la plus belle époque, des proportions qui mettent en défaut toutes les prescriptions de l'école, et une multiplicité de chapiteaux qui se distinguent par des différences tellement essentielles qu'il devient difficile de les soumettre à une classification rigoureuse.

Ne vous effrayez donc pas d'une prétendue violation des trois ordres. Certes, il existe des règles, des règles auxquelles il faut vous soumettre; mais elles sont supérieures à celles-là. Nous ne vous demandons pas des accouplements incohérents, des mélanges de styles antipathiques; nous ne vous demandons pas de surmonter d'une ogive un entablement grec; il y a certaines dissonances qu'on ne peut ni préparer ni sauver; il faut donc n'emprunter et n'assembler que des formes susceptibles d'harmonie; il faut, en créant un édifice, avoir devant les yeux les caractères généraux de telle ou telle grande famille de monuments, mais il faut en même temps ne pas craindre de modifier profondément le type qu'on a choisi, de lui imprimer un cachet actuel, de se l'approprier au lieu de le copier.

Allons plus loin : il est certains mélanges d'éléments étrangers et presque disparates que la raison n'exclut pas et qui peuvent produire les effets les plus heureux, les plus inattendus. Ainsi, entre l'époque purement romaine et l'époque purement gothique, nous voyons régner un style de transition que les uns appellent roman, les autres byzantin. Les deux noms lui conviennent; il est roman, car il conserve, comme notre langue, tous les caractères généraux de son origine romaine; il est byzantin, car l'esprit oriental brille dans les détails de son ornementation. Je sais bien que ce style passe officiellement pour barbare : et en effet, beaucoup de monuments barbares appartiennent à ce style; mais il a créé, au moins en aussi grand nombre, des monuments de la plus véritable beauté. Il est d'ailleurs deux époques bien distinctes dans sa longue histoire : jusqu'au XI[e] siècle, sauf quelques exceptions que nous n'aurions pas le temps d'indiquer ici, vous ne lui

voyez rien produire d'original ; cette union si neuve et si féconde des souvenirs de Rome et de l'Orient ne s'est pas encore opérée, les monuments nouveaux ne diffèrent des monuments romains que par leur imperfection ; ce sont des copies défigurées par la maladresse des ouvriers. A partir du XIe siècle, au contraire , ce n'est plus une décadence, c'est une renaissance ; le génie éteint se ranime, et de tous côtés vous voyez s'élever sur le sol des monuments d'un aspect inconnu. Ils reproduisent encore les caractères principaux des édifices romains ; mais l'imagination orientale leur donne une vie toute nouvelle. C'est l'alliance des fantaisies gracieuses de l'Ionie avec la majesté du peuple-roi ; c'est un reflet de l'esprit d'Aristophane et d'Anacréon qui vient jouer sous les arceaux du Colisée ; rien d'absolument neuf dans cette architecture : tous ses éléments existaient avant sa naissance, les uns en Orient, les autres en Occident ; mais en s'unissant ils se sont rajeunis, ils ont produit une création entièrement neuve et originale.

Eh bien ! nous aussi, nous vivons dans une époque de transition ; à nous aussi peut-être il appartient de rencontrer une de ces transformations imprévues dont le XIe et le XIIe siècle nous ont donné l'exemple. Remarquez bien que je ne parle pas de copier trait pour trait le style byzantin ; il y aura probablement d'heureux emprunts à lui faire; et c'est une mine encore vierge qu'on fera bien d'exploiter : mais, en ce moment, notre seul but est d'indiquer que ces transactions, ces mariages qu'on appelle monstrueux peuvent souvent enfanter de grandes et belles choses.

C'est dans cet esprit, c'est vers ce genre de recherches que je voudrais qu'on dirigeât nos jeunes architectes ; il

est temps de dissiper cette espèce de superstition qui les domine et dont ils ne s'affranchissent que pour retomber dans telle ou telle autre superstition. Encore une fois, ce ne sont pas de grandes et fondamentales innovations qu'ils sont appelés à produire. Eussent-ils du génie, ils ne trouveraient pas au temps où nous sommes un de ces types absolument nouveaux qui, comme le type gothique, changent radicalement la face de l'art et établissent un véritable divorce entre le présent et le passé ; mais ils peuvent, par d'heureuses combinaisons, donner à nos monuments une physionomie particulière, originale, qui s'accorde à la fois avec nos besoins, avec nos mœurs et avec notre climat. C'est vers ce but qu'il faut apprendre à les conduire ; c'est à cette mission qu'il faut les destiner.

Toutefois, à côté de cette mission, il en est une autre que nous avons déjà signalée et qui suffirait pour assurer à nos architectes une gloire, modeste il est vrai, mais sérieuse et durable : nous voulons parler de l'art de restaurer les anciens monuments sans altérer leur caractère. Il ne s'agit plus ici d'unir et d'associer différents styles pour obtenir des combinaisons neuves et appropriées à notre époque ; au contraire, il faut se placer à un point de vue exclusif, il faut se dépouiller de toute idée actuelle et oublier le temps où l'on vit pour se faire contemporain du monument qu'on restaure, des artistes qui l'ont construit, des hommes qui l'ont habité. Il faut connaître à fond tous les procédés de l'art, non-seulement dans ses principales époques, mais dans telle ou telle période de chaque siècle, afin de rétablir, s'il le faut, toute une partie d'un édifice sur la vue de simples fragments, non par caprice ou par hypothèse, mais par une sévère et consciencieuse induction.

Cette manière de comprendre la restauration des anciens monuments est une invention toute moderne et qui n'appartient qu'à notre temps. Elle suppose, en effet, un culte du beau sous toutes ses formes et une intelligence impartiale de l'histoire qui ne sont nés, pour ainsi dire, que d'hier. L'idée, en apparence si simple et si naturelle, de dissimuler les restaurations, de remplacer les vieilles pierres par des pierres taillées ou sculptées sur le même modèle, cette idée que tous les autres arts observent chacun à leur manière, jamais l'architecture ne l'a pratiquée. Chaque siècle s'est en quelque sorte imposé la loi de ne bâtir que d'une seule façon, de n'obéir qu'à son propre goût, à ses propres usages, soit qu'il construisît à neuf, soit qu'il achevât ou réparât les œuvres du passé. Si la mode a changé pendant l'exécution du monument, tant pis pour l'unité et la symétrie; les premiers plans ont été mis au rebut, et l'édifice s'est achevé d'après les plans à la mode. Si le temps, la guerre ou un accident ont emporté un pan de muraille, on a eu soin, en le relevant, d'y graver pour ainsi dire la date de la restauration, non par une inscription, mais par une disparate frappante entre l'ancienne et la nouvelle construction. De là cette bigarrure dont presque tous nos monuments du moyen âge portent la trace, et qui ne manque pas d'un certain genre d'intérêt quand ce n'est plus en artiste mais en archéologue qu'on les contemple.

Enfin, depuis quelques années, nous commençons à comprendre que nos pères entendaient assez mal ce genre de travaux, et que le premier mérite d'une restauration est d'être inaperçue. On n'oserait déjà plus aujourd'hui profaner la Sainte-Chapelle par ce lourd et compacte escalier, masse informe de pierres et de moellons : on ne se

hasarderait plus à cacher les ogives d'une apside gothique derrière un de ces grands baldaquins avec draperies de marbre et franges en cuivre doré. Il est vrai qu'on se permet bien encore certaines barbaries du même genre, nous en citerions plus d'un exemple récent; mais au moins il y a des voix qui protestent; on réclame, on s'indigne, et bientôt, il faut l'espérer, ce genre de vandalisme sera sévèrement réprimé jusque dans nos villages et dans nos hameaux.

Malheureusement nous manquons encore d'instruments pour opérer cette réforme. Il ne suffit pas de décider en principe qu'on restaurera désormais les monuments dans un esprit historique; il faut avoir des architectes assez versés dans l'histoire de l'art pour ne faire ni maladresses ni contre-sens. Lorsqu'il s'agit de monuments antiques on n'est pas très-embarrassé; car l'étude de ces monuments est l'objet presque exclusif de l'enseignement dans notre école, et l'art des restaurations est précisément un des exercices auxquels les élèves se livrent avec le plus de succès. Mais dès qu'il est question du moyen âge et de nos monuments nationaux, vous n'avez plus que des novices; et les professeurs eux-mêmes seraient fort embarrassés de leur donner des leçons ou des exemples. A la vérité, quelques hommes de talent, à force de recherches et de voyages, ont eu la patience de s'initier eux-mêmes, en dehors de l'école, à ces études nouvelles. Mais ils sont encore en bien petit nombre, tandis que le nombre des monuments qui s'écroulent est immense et s'accroît chaque jour. Tous nos jeunes architectes ne peuvent pas d'ailleurs faire eux-mêmes leur éducation avec tant d'efforts et à si grands frais. Aussi l'établissement d'un cours public, destiné spécialement à enseigner l'histoire de l'architecture au moyen

âge, devient aujourd'hui une véritable nécessité, et nous ne comprendrions pas que l'École des beaux-arts conçût seulement la pensée de s'opposer à cette création et mît ainsi le gouvernement dans l'obligation de la lui imposer.

En Angleterre, ce genre d'études est encouragé de toutes les façons; non-seulement il existe des cours publics et privés, mais les manuels, les livres élémentaires se multiplient chaque jour. Aussi l'art de restaurer les monuments du moyen âge est-il parvenu chez les Anglais à la plus rare perfection, surtout pour les constructions de certaines époques qu'ils affectionnent. Nous jetterons plus loin un coup d'œil sur les principaux monuments historiques de l'Angleterre (1), et nous retracerons avec un vrai plaisir le respect, les soins pieux, la vénération universelle dont ils sont l'objet.

Le temps approche, espérons-le, où nous n'aurons plus à envier à nos voisins ce genre de supériorité. Notre gouvernement sentira le besoin d'occuper le pays par l'accomplissement de nobles travaux : il comprendra ce qu'il y aurait de généreux et de populaire à entreprendre sur une vaste échelle la restauration des plus beaux édifices que nous a légués le moyen âge. Sans doute, il faut qu'il termine les monuments modernes qu'il a commencés, il faut qu'il veille à leur entretien quand ils seront achevés, il faut même qu'il donne à nos architectes quelques occasions d'exercer leur imagination en créant ces établissements d'utilité publique que les besoins de notre civilisation réclament; mais, avant de poser la première pierre d'un seul monument de luxe et d'élégance, secourons, sauvons

[1] Voir le tome II.

de la ruine ces chefs-d'œuvre qui décorent nos cités et qui nous parlent si noblement de notre histoire. C'est là le plus digne emploi de nos talents, de nos sacrifices ; si nous ne sommes pas destinés à produire de si grandes créations, ayons au moins la gloire de leur avoir donné une vie nouvelle et d'en avoir conservé le spectacle à nos descendants.

LE TOMBEAU DE NAPOLÉON.

Septembre 1840.

Encore quelques mois, et les cendres qui depuis vingt ans reposent à Sainte-Hélène auront traversé les mers et seront déposées sur le sol de France.

La poésie regrettera ce lointain mystérieux, ce rocher battu de la tempête, ce mausolée de création divine échangé contre une tombe de main d'homme. L'histoire à son tour pourra, par d'autres motifs, ne pas applaudir à cette translation ; mais, qu'importe ! là n'est plus la question. Le fait est accompli : les cendres sont à bord du navire, elles arrivent, il leur faut un tombeau.

C'est sous la coupole de l'église des Invalides que ce tombeau doit s'élever. Confier la dépouille du grand capitaine à la garde de ses soldats mutilés, c'est une noble idée ; encadrer, enchâsser pour ainsi dire sa mémoire dans un monument déjà consacré, c'est une idée habile : mais est-ce

une idée d'artiste? Pour nous, c'est uniquement là ce que nous voulons examiner.

On peut bien dire à la tribune et répéter dans le Bulletin des Lois : Tel monument s'élèvera dans tel lieu. — Mais le monument sera-t-il beau, sera-t-il digne de sa destination? Pour cela deux conditions sont nécessaires : il faut d'abord que l'artiste ait du talent; puis il faut, et avant tout peut-être, que le lieu soit fait pour recevoir le monument.

Nous sommes prêt à en convenir, quelque lieu qu'on eût choisi, quelque programme qu'on eût adopté, construire un monument funéraire pour Napoléon devait toujours être une entreprise à faire pâlir le plus audacieux génie, une œuvre à laquelle personne, de nos jours, n'est vraiment de taille à se mesurer. Il est de ces sujets désespérants parce qu'ils mettent tous les esprits en travail. Qui de nous n'a pas rêvé plus ou moins vaguement son tombeau de Napoléon? Qui ne se l'est figuré plus grandiose, plus imposant, plus formidable qu'il ne pourra jamais être? Quand l'artiste est ainsi en concurrence avec l'imagination de tout le monde, la lutte est presque impossible, il est vaincu d'avance.

Aussi je plains très-sincèrement celui qui subira ce fardeau; mais je le plains surtout lorsque j'entre sous ce dôme, monument achevé, complet, dont chaque pierre est taillée selon l'esprit de son époque, dont les lignes, un peu molles, mais harmonieuses, forment un tout que rien ne saurait impunément troubler, dont les arcades, correspondant les unes avec les autres, doivent rester en libre communication sans qu'aucune masse intermédiaire vienne les obstruer; et c'est là, dans cette rotonde, au milieu de ce pavé, qu'il faut planter un monument, et pour

qui, pour l'homme d'Arcole, d'Austerlitz et de Montmirail! Passe encore pour Louis XIV : je conçois une sorte de catafalque de marbre et de bronze, d'une hauteur moyenne, surmonté d'un monarque à genoux, la tête courbée devant l'autel; les larges plis de son manteau royal, les profils onduleux du monument, les figures qui se groupent à sa base, les ornements qui les accompagnent, loin d'être des dissonances choquantes avec le style de l'édifice, sembleront le compléter, en lui donnant un centre en accord avec toutes ses parties. Mais est-ce là le tombeau que nous pouvons donner à Napoléon?

On a commencé par dire qu'on ne voulait qu'un bloc de pierre, une tombe austère mais impérissable; pas une figure, pas un emblème : un nom et du granit, rien de plus.

C'était fort beau sur le papier : sur place, ce quartier de rocher eût été ridicule. Il est permis de faire des antithèses; mais un *dolmen* ou un *menhir* sous la coupole de Mansard! l'amour des contrastes ne peut aller jusque-là.

Il a donc fallu renoncer à ce projet de rusticité primitive et s'adresser à l'art qui est en possession de faire les monuments funéraires, c'est-à-dire à la sculpture.

Les projets sont arrivés en foule : quelques-uns ont proposé tout simplement un sarcophage antique soutenu par quatre aigles; ou bien encore, par quatre lions.

Rien de plus froid, comme on sait, que ces animaux transformés en portefaix. C'est même un spectacle choquant que des oiseaux, quelque forts qu'ils soient, supportant une masse de granit ou de porphyre: la force des aigles est dans leurs serres et non dans leurs épaules. Et quant aux lions, un sculpteur doit y regarder à deux fois avant d'avoir affaire à ce roi des animaux. Le lion classique,

le lion à tête frisée, est presque toujours si roide et si glacial! Et quant au lion réel, tel qu'on le fait aujourd'hui, c'est une espèce de sanglier ou de porc-épic dont les formes sont par trop heurtées pour accompagner des lignes monumentales. Je sais bien qu'on cite en faveur des lions ces deux admirables gardiens du tombeau de Clément XIII, et ce vieux serviteur de la monarchie sculpté dans le rocher de Lucerne. Mais d'abord ces lions-là ne portent rien sur leur dos, puis ils sortent du ciseau de Canova et de Thorwaldsen; enfin ils sont tellement connus, que, sous peine de tomber dans la misère du plagiat, il serait presque impossible de les imiter avec bonheur.

Quant à l'urne antique pure et simple, il ne saurait en être question. Ce ne serait vraiment pas la peine d'avoir fait faire un si long voyage à ces cendres impériales pour les traiter comme celles du premier Parisien venu, qui, moyennant vingt-cinq louis, se couche au Père-Lachaise dans l'urne des Scipions.

Le sarcophage antique, avec ou sans supports, étant mis de côté, reste ce beau motif constamment en usage pendant les quatre ou cinq derniers siècles du moyen âge, la statue couchée sur le tombeau. Je conçois cette noble figure, ce front puissant, ce profil héroïque, dessinés par la main ferme de M. Ingres, exécutés par un ciseau habile à travailler le marbre, celui de M. Pradier, par exemple; je vois sur un socle de forme simple et taillé à grands traits la pourpre du César retombant comme un drap mortuaire, largement, noblement, sans cassures inutiles, sans plis brisés ou tourmentés. Cet ensemble peut être beau, solennel; mais, prenons-y garde, il faut à Napoléon autre chose que le monument d'un archevêque ou d'un abbé. Je sais bien que vous ne le représenterez pas les mains

jointes; il saisira, tout endormi qu'il est, et sa main de justice et son épée. Cela ne suffit pas. Quoi que vous fassiez, cette statue couchée ne peut être qu'un accessoire du monument; elle ne peut pas être le tombeau tout entier. C'est trop peu de chose aussi bien pour la grandeur de l'édifice que pour la grandeur du personnage. Au milieu de cette immense rotonde des Invalides, elle se perdra dans l'espace. N'espérez pas la faire grandir, n'essayez pas de lui donner des dimensions proportionnées à son importance; une règle impérieuse s'y oppose. Les statues couchées ne peuvent jamais être colossales. Comment les verrait-on? Le socle devant nécessairement grandir en proportion de la statue, le point de vue manquerait : il faudrait monter sur des échelles pour être à leur niveau.

Ainsi tous les types simples, vrais, naturels, ceux qui furent consacrés aux époques de goût pur et d'inspiration naïve, se trouvent ici hors de cause : faudra-t-il donc recourir aux types raffinés, aux formes pittoresques, aux scènes dramatiques, à toutes ces inventions d'une sculpture expirante et d'une ingénieuse barbarie? Ferons-nous de la tombe un théâtre, y ferons-nous monter le Temps son horloge et sa faux à la main, ou bien la Mort sous forme de squelette disputant sa proie à la patrie en pleurs? Évoquerons-nous cet éternel cortége d'allégories demi-chrétiennes, demi-païennes, et les sépulcres entr'ouverts, et les cercueils brisés par la gloire, par la reconnaissance, par l'amitié, et tant d'autres métaphores traduites en marbre, dont le chevalier Bernini, je crois, nous gratifia le premier, et dont on a fait chez nous un si prodigieux usage dans ces temps où tous les arts, débordés et s'envahissant les uns les autres, se livraient aux plus étranges saturnales?

Non, personne, que je sache, ne pense à ces aberra-

tions ; on peut bien, dans nos salons, ressusciter les magots, exhumer les caprices et jusqu'aux délires de la mode, mais faire à Napoléon un tombeau *rococo*, je défie que personne en ait eu la pensée.

Et sans même aller si loin, sans tomber dans les derniers écarts du goût, si nous passons en revue ces tombeaux composés avec tant d'art, ces catafalques si élégamment ajustés qui font la gloire et l'ornement des principales églises de Florence, de Naples et surtout de Venise, nous ne trouverons encore rien dont nous puissions profiter. Ce ne sont ni ces rideaux, ni ces baldaquins, ni ces fines colonnettes, ni ces délicats bas-reliefs qui pourront décorer la tombe de Napoléon. Tout cela devient mesquin et presque puéril quand on s'en sert pour une telle fin.

Il est donc parfaitement inutile de consulter les types connus, les combinaisons consacrées ; on y perdrait son temps et sa peine, il faut chercher ailleurs.

C'est là ce qu'a su comprendre un de nos artistes, homme d'esprit, qui déjà dans quelques compositions brillantes a fait preuve de cette hardiesse, de cette confiance qui sait marcher sans lisières. M. Marochetti a conçu le projet d'un tombeau qui a pour premier mérite de ne ressembler à aucun de ceux que nous connaissons. Il s'est peut-être inspiré çà et là de certains monuments célèbres tels que les mausolées des La Scala à Vérone, les tombeaux des Médicis dans la sacristie de Saint-Laurent; mais il en a fait un tout qui n'appartient qu'à lui, et dans les arts c'est là ce qu'on appelle création.

Si ce projet subit avec bonheur la plus redoutable des épreuves, l'exécution; s'il tient, quand il sera terminé, toutes les promesses qu'il nous fait sous cette forme d'ébauche si séduisante pour l'imagination, je ne crains pas de

dire que les principales parties du problème seront résolues : l'impression sera saisissante, l'effet grandiose et majestueux.

M. Marochetti est parti de cette idée, que pour un géant il faut une sépulture colossale.

Toutefois, en déposant son héros, selon la coutume du moyen âge, sur la tombe où seront renfermées ses cendres, il ne lui donne que sa grandeur naturelle; il le revêt de son habit de bataille : c'est là la réalité du tombeau, c'est sa partie matérielle, c'est par là qu'il se rattache à la terre.

Mais l'artiste a senti qu'au-dessus de cette dépouille mortelle, au-dessus de cette image terrestre, il fallait quelque chose qui parlât de gloire, de génie, d'immortalité, ou plutôt, qu'il fallait deux monuments, l'un sépulcral, obscur, mystérieux, l'autre triomphal, lumineux, éclatant, l'un pour l'homme périssable, l'autre pour l'éternelle renommée.

Cette idée d'un cénotaphe, c'est-à-dire d'un tombeau commémoratif superposé à une tombe mortuaire, n'est pas une invention nouvelle. On voit en Italie beaucoup de monuments qui en offrent l'exemple; mais ce ne sont que des monuments de dimensions moyennes, et la plupart, étant adossés à des murailles, ne peuvent avoir aucun rapport avec celui qui nous occupe. Il en est toutefois quelques-uns qui sont isolés, tels que le mausolé de saint Dominique de Sienne, et un ou deux tombeaux à arcades dans la chartreuse de Pavie. Enfin, sans aller si loin, nous avons à Saint-Denis trois modèles célèbres de ce genre de composition, les tombeaux de Louis XII, de François Ier et de Henri II. Néanmoins aucun de ces monuments n'est destiné à exprimer franchement cette double idée de mort et d'apothéose. En surmontant la tombe et la statue cou-

chée d'un petit édifice de marbre tout à jour et si délicatement profilé, ce qu'on cherchait par-dessus tout, c'était une combinaison agréable aux yeux, un harmonieux ajustement; peut-être aussi voulait-on reproduire l'aspect d'un lit ou d'un dais d'honneur. A la vérité, sur la plate-forme que supportent ces élégantes arcades, on voit les monarques revêtus de leurs habits royaux, tandis que sur le sarcophage, leur corps, amaigri et décharné par la mort, offre la plus hideuse image. Mais ce contraste est surtout une idée chrétienne; ce qui le prouve, c'est que ces puissants monarques sont à genoux priant Dieu, humiliant leur grandeur devant la majesté divine, et semblant demander pitié pour les actes de leur vie dont ces cadavres gisants sous leurs pieds sont un souvenir et une image.

En se servant de cette donnée, M. Marochetti en a complétement changé la signification, le caractère et les proportions. Ce n'est pas sous des arcades finement évidées, sous une brillante colonnade, qu'il veut enfermer son sarcophage et sa statue, c'est dans les profondeurs d'un vaste soubassement formé de quatre épaisses et impénétrables murailles. Il n'a que faire de ces pilastres délicatement festonnés, de ces rinceaux, de ces corniches si bien découpées et refouillées; tout ce luxe, toute cette coquetterie de sculpture, il n'en a pas besoin; ses murailles sont lisses comme la base d'un bastion. Quatre portes de bronze donnent accès dans la chambre funèbre, qui ne reçoit d'autre clarté que la lueur d'une lampe. Chaque porte est surmontée d'un énorme linteau dont l'épaisse saillie s'appuie sur deux pilastres massifs et soutient un grand aigle aux ailes tombantes et reployées en signe de deuil, morne gardien de cette gloire dont il fut le symbole.

Jusqu'ici, nous ne voyons que le soubassement, l'enve-

loppe du sanctuaire, le premier étage du mausolée; mais au-dessus de ce soubassement s'élève en retraite un socle immense, et aux quatre angles de ce socle sont assises quatre figures colossales, vieillards athlétiques, la tête enveloppée dans un vaste manteau qui retombe en flottant sur leur corps.

Quels sont ces vieillards? Ne demandez ni leur nom, ni leur patrie. Voyez entre leurs mains, sur leurs genoux, ce sceptre, cette épée, ces deux couronnes, et vous comprendrez à quoi ils pensent, ce qui vaut mieux que de savoir qui ils sont. Ces méditations dans lesquelles ils demeurent plongés, vous y entrerez comme eux, et vous saurez sans qu'on vous le dise, sur quel passé, sur quel avenir se porte leur pénétrant regard.

Ces vieillards sont une allégorie anonyme que le spectateur a le droit de baptiser à sa fantaisie. Certains esprits aimeraient mieux peut-être quatre grenadiers de l'île d'Elbe, ou bien encore quelques divinités non équivoques, Mars, Hercule, Mercure, et peut-être aussi Thémis, pour représenter les cinq Codes. Un véritable artiste ne saurait tomber dans ces trivialités; il ne met pas des écriteaux à ses idées, et la langue qu'il parle est d'autant plus belle et plus expressive qu'elle est plus mystérieuse. L'art doit s'entendre à demi-mot, ou plutôt il doit se sentir : des impressions, toujours des impressions, et jamais de définitions.

La conception de ces quatre vieillards suffirait, à mon avis, pour mettre le projet de M. Marochetti hors ligne. Je sais bien que ces figures sont de la famille des prophètes et des sibylles de Michel-Ange, et surtout des quatre statues de la chapelle des Médicis; mais, encore une fois, imiter à propos, c'est créer.

Ainsi, sur chaque face du soubassement, une porte surmontée d'un aigle de bronze; aux quatre angles, quatre figures colossales également en bronze; et enfin, au-dessus du socle sur lequel ces figures sont assises, un piédestal contre lequel elles s'appuient et qui sert de support au couronnement du tombeau, c'est-à-dire à la statue équestre de Napoléon revêtu de ses habits d'empereur.

Cette statue équestre sera peut-être critiquée, et pourtant c'est elle qui donne au monument son caractère, son originalité, non-seulement comme symbole expressif de la puissance, de la conquête, de l'empire, mais au simple point de vue de l'art, comme couronnement nécessaire de la silhouette générale du monument. Pour surmonter une si grande masse pyramidale, une statue debout serait trop mince, trop pointue; assise, elle serait ridicule; à cheval, elle se groupe admirablement avec les étages inférieurs; elle est pour l'œil un repos, pour l'esprit une conclusion.

Il existe quelques exemples de statues équestres placées au-dessus de monuments funéraires. A Venise, dans l'église de Saint-Jean et Saint-Paul, sur le tombeau de Nicolas Orsini, on voit ce général représenté à cheval. Le joli monument de Louis de Brézé dans la cathédrale de Rouen, monument qu'on suppose avoir été conçu par Jean Goujon, se termine également par une statue équestre. Enfin, à Vérone, tous les La Scala sont sculptés à cheval au sommet de leurs mausolées. Je crois même qu'un de ces chevaux ne marche ni ne trotte, et que l'artiste l'a représenté immobile, en arrêt, pour ainsi dire, sur le piédestal et s'avançant sur le vide qui est devant lui, comme pour en mesurer la profondeur. C'est une pose à peu près semblable que M. Marochetti a choisie pour son cheval, et, s'il

est permis d'en juger sur une esquisse, il a trouvé, dans cette pose, le moyen de donner à la statue et à tout l'ensemble du monument un grand caractère d'idéal et de fermeté.

Tel est donc ce projet, ou plutôt cette heureuse trouvaille qui nous promet un monument, je ne dis pas irréprochable, car plus une œuvre est originale, plus elle offre de prise aux censures, mais un monument qui aura le rare mérite de n'être ni plat, ni mesquin, ni commun.

Une seule chose m'inquiète : l'artiste, quand l'idée de son projet lui est apparue, quand il en a mûri la conception, s'est-il bien souvenu du programme ? S'est-il dit dans quel lieu, sous quelles voûtes ce tombeau, de par la loi, devait être élevé ? Nous-même, tout à l'heure, quand nous contemplions son œuvre, nous avions perdu de vue cette impérieuse condition. Il faut pourtant nous y soumettre : entrons donc sous cette coupole et voyons quel effet doit y produire le tombeau.

L'ensemble du projet, y compris la statue équestre, doit avoir plus de cinquante pieds de haut : il a pour le moins, en largeur, trente ou trente-cinq pieds à sa base, et cette base s'élève carrément à quinze ou vingts pieds du sol.

Représentez-vous une telle masse au milieu de cette rotonde qui, toute grande qu'elle est, n'a, au-dessus de l'entablement, que soixante-quinze pieds de diamètre, et soixante-cinq tout au plus dans le bas, au pied des colonnes. Ainsi, la moitié au moins du vide de l'édifice se trouvera remplie par le tombeau. Et où se placera le spectateur ? Comment se reculera-t-il assez loin pour saisir l'ensemble de la pyramide, depuis sa base jusqu'à la statue ? Si les quatre petites nefs qui aboutissent à la rotonde se prolongeaient davantage, on pourrait, en s'enfonçant jusqu'à leur extré-

mité, trouver un point de vue convenable; mais on sait combien elles sont courtes : à peine ont-elles dix ou douze mètres de profondeur. Faudra-t-il donc pénétrer dans l'église, et, les yeux tournés vers l'autel, chercher, à travers les chandeliers et les ornements sacrés qui le surmontent, la statue équestre et le sommet du monument? Mais comment tolérer, sans une sorte de profanation, qu'un homme domine ainsi l'autel et le tabernacle, qu'il devienne le maître apparent du temple saint, et qu'en voulant lui faire honneur on se méprenne à le déifier?

Évidemment, si c'est seulement de l'intérieur de l'église qu'on peut voir à son plan cet immense tombeau, il faut y renoncer. Abandonnons à l'artiste le dôme, qui est un édifice à part, où les saints mystères ne sont pas célébrés, mais qu'entre le dôme et l'église un rideau soit abaissé, et défende aux regards de chercher au-dessus de l'autel autre chose que Dieu.

L'effet de perspective sera donc impossible, et ce n'est qu'en levant la tête avec effort qu'on pourra porter les yeux sur le monument. Si du moins c'était là le seul inconvénient de sa présence en ce lieu! Mais voyez, avec un pareil voisinage, ce que vont devenir et le dôme, et la coupole, et les pilastres, et les colonnes, et toute cette décoration calme, d'une noblesse élégante, sans éclat, sans recherche, mais aussi sans énergie et sans fermeté? A côté de ces masses de bronze, de granit ou de marbre, ces murailles de pierre blanche vont ressembler à du carton. Dans le tombeau, tout est carré; tout, sauf les figures, n'est que lignes droites, verticales ou horizontales; dans l'édifice, tout est adouci, tout est arrondi : quelle opposition, quel choc, quel combat pour les yeux!

Essaiera-t-on d'introduire un peu d'harmonie, de sau-

ver du moins les plus fortes dissonances en diminuant les proportions du monument? Mais pour qu'il n'écrase plus le dôme, il faut le réduire aux dimensions des tombeaux ordinaires, et aussitôt il devient bâtard, avorté et presque ridicule. Un Hercule qu'on rapetisse n'est plus qu'un nain difforme. Que vont signifier ces portes sépulcrales, si un enfant peut seul passer dessous? et ces aigles, et ces vieillards, et cette statue, dont la première beauté est la grandeur, qu'allez-vous en faire, si vous leur imposez des dimensions raccourcies? Non, tout cet ensemble n'a de signification, d'esprit et d'effet, que s'il est colossal. Faites un autre tombeau, si vous voulez une hauteur moyenne; mais puisque vous préférez ce monument, parce qu'il est puissant et hardi, laissez-lui ce qui fait sa hardiesse et sa puissance, laissez-lui ses proportions.

On peut recourir à un autre expédient : ne rien changer à la grandeur du monument, mais diminuer en apparence sa hauteur en faisant descendre sa base en contre-bas du sol où se trouve placé le spectateur. On sait en effet que le pavé du dôme proprement dit, par une disposition assez heureuse du plan, est déjà de quelques pieds plus bas que les chapelles et les petites nefs latérales. Il s'agirait de rendre cette différence de niveau plus saillante encore en creusant le sol dans le milieu du dôme et en prolongeant les escaliers circulaires. Le tombeau, placé dans le fond, ne perdrait rien de sa hauteur réelle, mais sa grandeur relative serait diminuée de toute la profondeur de son enfoncement; et comme la partie la plus difficile à raccorder avec l'intérieur du dôme est le soubassement, à cause de sa grande masse carrée et anguleuse, on sauverait une partie de la difficulté en faisant disparaître pour ainsi dire une moitié de ce soubassement. Ce serait,

d'ailleurs, encore ajouter à l'effet du monument que de placer ainsi ses fondements, dans une profondeur qui, échappant d'abord au regard, aurait quelque chose de mystérieux.

Malheureusement, quand on examine les lieux, on reconnaît que l'emplacement n'est pas assez large pour qu'on puisse, en creusant ainsi la partie du milieu, ménager les moyens d'y descendre facilement. Il faudrait, pour conserver une pente douce, se borner à creuser à peine de trois ou quatre pieds; ce qui serait insignifiant et sans conséquence. Les disparates ne seraient pas moins choquantes; l'effet serait doublement manqué.

Du moment qu'on ne peut pas diminuer les proportions du tombeau sans en altérer le caractère; du moment qu'on ne peut pas le faire descendre assez bas pour déguiser une partie de sa hauteur, l'artiste va probablement nous dire : laissez-moi changer quelque chose à l'intérieur du dôme; laissez-moi faire disparaître ce qui est en si grand désaccord avec mon monument. Je donnerai à ces parois une apparence plus solide, plus robuste, en les couvrant d'un enduit ou d'un stuc, en changeant leur couleur trop claire, en enlevant sans pitié tous ces ornements d'un goût indécis, semés çà et là sur les murs; en un mot, je referai le dôme, je le transformerai, je l'approprierai à mon tombeau.

Nous protestions tout à l'heure contre un projet de profanation envers l'autel; serons-nous plus tolérant pour cette autre espèce de profanation? Non, les monuments aussi sont chose sacrée, et surtout les monuments qui, comme le dôme des Invalides, sont les représentants d'une grande et glorieuse époque. Cette coupole n'est-elle pas le chef-d'œuvre d'un homme qui fut de son vivant, non-seulement le premier architecte du roi, mais le premier

architecte de France? Et, quelle que soit l'opinion qu'on professe pour ce genre d'architecture, peut-on ne pas reconnaître dans ce grand édifice une légèreté, une élégance pleine de grâce et de majesté? N'espérez pas qu'on permette aujourd'hui à qui que ce soit, même au nom de Napoléon, de porter une main profane sur l'œuvre de Mansard et de Louis XIV. Le gouvernement ordonne tous les jours à ses agents, d'un bout de la France à l'autre, de respecter les œuvres d'art que nous ont laissées nos pères; il proclame le principe de la conservation des moindres monuments historiques, il défend non-seulement qu'on les détruise, mais qu'en les restaurant on altère leur style et leur caractère. Irait-il donc, violant lui-même les ordres qu'il prescrit, changer ce qu'il doit respecter, rajeunir ce qu'il doit laisser vieillir? Non, un tel exemple ne sera pas donné par lui; le dôme des Invalides, au dedans aussi bien qu'au dehors, restera tel qu'il est, tel que le temps et son auteur l'ont légué à notre époque.

Mais alors que faire?

Tout autre tombeau qu'un tombeau colossal nous semble mesquin et partant impossible.

Tout tombeau colossal placé dans l'intérieur de ce dôme l'écrase et en est écrasé.

Toute tentative de changer la décoration du dôme pour le mettre en harmonie avec le tombeau est déclarée profane et inadmissible.

Comment sortir de toutes ces impossibilités?

Le moyen est bien simple : il faut sortir du dôme.

Et, en effet, ce n'est pas sous des voûtes, quelque élevées qu'elles soient, ce n'est pas dans l'enceinte d'un édifice, quelle que soit sa grandeur, qu'il vous sera donné d'élever le monument qu'on attend de vous. Ce qu'il faut

à votre héros, ce n'est pas une tombe dans une chapelle; c'est un tombeau qui soit sa chapelle à lui-même, c'est un édifice conçu, bâti, décoré pour lui, pour lui seul, et qu'il remplisse tout entier.

Les cendres de Charlemagne sous la coupole d'Aix-la-Chapelle n'avaient besoin que d'une pierre et d'un caveau: le cénotaphe, c'était l'église elle-même; Charlemagne l'avait bâtie.

Mais à Rome sous les Césars, mais dans l'Asie antique, quel monarque, quel guerrier illustre reçut jamais les honneurs funèbres dans une demeure qui ne lui fût pas spécialement consacrée? La sépulture de tout homme puissant était un édifice plus ou moins vaste, quelquefois immense. Aussi nos tombeaux modernes, même les plus riches et les plus grandioses, sont-ils des jouets d'enfant à côté des mausolées de l'antiquité. Sans parler de ces *tumuli* que les âges héroïques et les premiers siècles des civilisations naissantes ont laissés sur le sol, ouvrages grossiers mais gigantesques, qui souvent se confondent avec ceux de la nature, nous n'avons qu'à porter les yeux sur les bords du Nil pour nous faire une idée des grandes sépultures antiques. Les pyramides, ces énormes *tumuli* de pierre, étaient des tombeaux ou plutôt des palais funèbres. Les labyrinthes, ces immenses et fabuleuses constructions, étaient aussi des tombeaux. Les historiens, en décrivant les sépultures des rois d'Asie, celle de Mausole à Halicarnasse, celle d'Alyates, le père de Crésus, nous parlent de dimensions tellement extraordinaires, qu'on ne pourrait y croire, si les pyramides d'Égypte n'étaient pas là pour rendre tout vraisemblable. En Italie, long-temps avant la grandeur de Rome, nous voyons un roi d'Étrurie, Porsenna, se bâtir un tombeau dont le soubassement ren-

fermait un labyrinthe aussi grand que celui de Crète, et dont les étages supérieurs étaient surmontés de je ne sais combien de pyramides plus élevées les unes que les autres. A Rome, enfin, les tombeaux des empereurs n'étaient-ils pas de véritables forteresses, des tours énormes, témoins cette grande masse du château Saint-Ange, qui n'est que l'ancienne base du mausolée d'Adrien, et cette autre vaste construction circulaire non loin de *Porto Ripetta*, qu'on nomme le tombeau d'Auguste? Au-dessus de ces piédestaux immenses s'élevaient une succession de terrasses, et sur chacune de ces terrasses des jardins, des colonnades, des statues, puis enfin, au sommet de cette masse pyramidale, le quadrige de l'empereur. Tel était aussi le fameux *Septizonium*, énorme construction à sept étages, ainsi que l'indique son nom, que Septime-Sévère consacra de son vivant à sa propre mémoire.

Et ce n'étaient pas seulement les empereurs qui faisaient de leurs tombeaux des édifices; on voyait les simples citoyens se bâtir à l'envi des maisons mortuaires aussi belles, aussi grandes que les palais qu'ils habitaient. La plupart étaient placés entre les bords du Tibre et la voie Flaminienne. Aussi le voyageur qui entrait par la porte du Peuple s'étonnait de trouver Rome déserte et silencieuse; il parcourait de longues rues bordées de splendides monuments; il se croyait dans Rome, dans la ville des vivants, il n'était encore que dans celle des morts. N'est-il pas étrange que dans tout ce quartier on ne trouve aujourd'hui d'autre trace de ces grands tombeaux que le soubassement de celui d'Auguste? Mais, hors de la ville, le sépulcre d'Albano, celui de la famille Plautia près de Tivoli, l'admirable tour de Cecilia Metella, et dans l'intérieur des remparts cette pyramide de Caius Cestius, si finement dé-

corée au dedans, si belle et si imposante au dehors, nous apprennent, mieux encore que Pline et tous les historiens, ce que devaient être chez les Romains les sépultures des familles, même plébéiennes. Il n'y eut pas jusqu'au barbier d'Auguste, Licinius, qui ne se fit construire un tombeau magnifique. On connaît le distique de Varron :

> Marmoreo Licinius tumulo jacet.....

Il est vrai que Varron ajoute :

> At Cato parvo,
> Pompeius nullo, quis putet esse deos?

Faut-il conclure de cette épigramme qu'avant qu'il y eût des empereurs, le luxe et surtout la grandeur des sépultures étaient inconnus? Mais le tombeau de Cecilia Metella, ce mausolée, plus robuste, plus imposant qu'un donjon de citadelle, n'indique-t-il pas, par ses profils si fermes, par son ornementation chaste et sévère, qu'il appartient à une époque antérieure à Auguste ? Et enfin, si je ne craignais de m'engager, sans y prendre garde, dans une véritable digression, ne trouverais-je pas un argument sans réplique dans cette découverte si curieuse qu'on a faite récemment au pied de la porte Claudia, ce tombeau d'un boulanger et de sa femme, construction authentiquement et incontestablement républicaine, voire même d'une époque assez reculée, et qui, par l'importance de ses dimensions, par la grandeur des matériaux, par les statues dont elle était surmontée et par les charmants bas-reliefs qui la décoraient, ferait pâlir tous les cénotaphes de nos patriciens les plus fastueux ?

Certes, quand nous citons les pompeuses folies de l'Orient et de Rome, nous ne prétendons pas les donner pour exemple. Il ne s'agit pas de parodier ces dimensions démesurées, ce luxe extravagant; mais n'y a-t-il pas dans cette

manière de concevoir les sépultures quelque chose dont nous puissions profiter? Si jamais il fut une occasion de nous affranchir une fois des habitudes toutes modernes qui nous dominent, de voir dans un tombeau autre chose qu'une dépendance, un accessoire, je dirais presque un meuble d'église, d'en faire une construction architecturale, isolée, indépendante, un édifice mortuaire, c'est le jour où un grand peuple bâtit la dernière demeure de l'homme qui, tout en lui faisant tant de mal, lui a légué un si merveilleux héritage de gloire.

Je me hasarde à le prédire, si l'on persiste à faire construire pour Napoléon un tombeau renfermé, enveloppé dans des murailles, si une autre voûte que le ciel doit abriter ce monument, il y a mille chances pour qu'il ne soit pas digne de sa destination.

Et si, comme je l'espère, c'est au projet de M. Marochetti que la préférence est donnée, il doit être démontré, ce nous semble, par tout ce qui précède, que, dans l'intérêt de ce projet, aussi bien que pour le salut du dôme de Mansard, il faut à tout prix qu'on permette à l'artiste de choisir un autre emplacement.

Quelques personnes proposeraient de ne pas sortir de l'Hôtel des Invalides, et de placer le tombeau au milieu de la grande cour à arcades. Nous ne pensons pas que cette idée puisse être adoptée. Un tel lieu n'est ni assez retiré, ni assez solitaire pour recevoir un tombeau; ajoutons que cette cour est aussi un chef-d'œuvre dans son genre, et qu'élever une si grande masse au milieu de ses quatre façades ce serait en changer complétement l'effet. Ne troublons pas cette belle et sévère harmonie, laissons l'œil suivre librement ces longues séries d'arcades, et pénétrer sans obstacle dans les galeries de ce cloître guerrier.

Pour nous, il est un autre emplacement, qui nous semblerait mieux choisi : c'est un lieu prédestiné en quelque sorte à recueillir cette dépouille mortelle de Napoléon, et plus d'une fois, long-temps avant qu'il fût question du retour de ses cendres, nous y avions rêvé son tombeau. Je veux parler de cette place où lui-même avait jeté les fondements du palais du roi de Rome. Ce terrain, par sa grandeur, par son élévation, par son isolement, semble fait à dessein pour un tel monument. Je n'ajouterais au projet de M. Marochetti qu'un large et grand soubassement placé sur le haut de la colline, et auquel on parviendrait par les deux rampes actuelles. Ces rampes, revêtues de murs et de terrasses, prendraient elles-mêmes un caractère monumental. Au-dessus du grand soubassement, je placerais, à la manière antique, un triple rang d'arbres toujours verts, et c'est au-dessus de cette masse de verdure épaisse et sombre que se détacherait sur le ciel la silhouette pyramidale du monument, si heureusement accidentée par les quatre figures assises aux quatre angles, si hardiment couronnée par la statue équestre.

C'est là que Napoléon voulait élever la demeure de sa dynastie naissante ; c'est là que sa dynastie éteinte serait ensevelie avec lui. Il dominerait ce nouveau Paris dont il fut pour ainsi dire le créateur, ces rives de la Seine qu'il voulait couvrir d'une longue ligne de palais ; à ses pieds, sous son regard, s'étendrait le Champ de-Mars : le spectacle des manœuvres réjouirait encore son ombre, et quand vers le matin nos jeunes soldats viendraient s'exercer aux fatigues du métier des armes, ils verraient au-dessus de leur tête cette grande figure s'éclairer des rayons du soleil levant, comme un phare lumineux placé là pour leur montrer le chemin des combats et de la victoire.

DE LA THÉORIE DES JARDINS.

1828.

La mode a, depuis cinquante ans, adopté les jardins pittoresques ; seuls ils sont en faveur aujourd'hui. On conserve bien encore, par habitude et par respect monarchique, trois ou quatre jardins royaux dessinés sur l'ancien modèle ; on les entretient, on daigne ne pas les détruire. Mais ces vieux témoins du temps passé ne font point de prosélytes ; nous ne voulons, nous ne plantons plus que des parcs à l'anglaise, ou, pour parler à la moderne, des jardins pittoresques. Notre bon goût du jour est même sur ce point d'une intolérance qui n'a pas d'exemple. Ainsi nous souffrons encore qu'on se fasse, si l'on veut, le champion de l'ancienne musique ; nous permettons qu'on se hasarde à préférer Holbein ou le Pérugin, non-seulement à David et à Girodet, mais au Titien et à Raphaël lui-même ; enfin vous pouvez sans déshonneur aimer les reliures antiques, les meubles de laque et le vieux sèvres ; mais conserver quelque sympathie pour les jardins régu-

liers, se compromettre en leur honneur par les moindres paroles de regret, personne n'en a ni le courage ni même la pensée. Il est vrai que les jardins purement symétriques, les jardins français par excellence sont, à quelques exceptions près, tellement fastidieux que, pour se constituer leur défenseur, il faudrait peut-être autant de mauvais goût que de courage. Aussi ce n'est point avec le dessein de plaider leur cause que nous nous présentons ici ; nous ne chercherons pas à les réhabiliter ; nos prétentions ne vont point jusqu'à faire une restauration ; mais tout en accordant nos hommages au système triomphant, nous voulons, dans son intérêt même, l'engager à concéder quelque chose à son vieux rival. C'est un traité de paix, ou plutôt un accommodement, une transaction, que nous allons lui proposer.

Toute révolution est un progrès ; il faut le dire aussi bien pour l'histoire des jardins que pour l'histoire de l'humanité. Aussi, quelque exigeante, quelque brutale qu'ait été cette révolution qui détrôna Le Nôtre pour proclamer, en sa place, la nature seule reine légitime des jardins, nous sommes loin de lui garder rancune. Elle a renversé les murailles de tilleuls, les magots de charmille, les marmousets de buis ; elle a délivré du despotisme de la serpe et des ciseaux tous ces malheureux arbres taillés, rognés, tondus trois fois par an ; elle leur a rendu la libre disposition de leurs branches, de leurs formes naturelles et originales. Certes ce sont là des bienfaits ; mais pourquoi faut-il qu'une fois sur le chemin des innovations on ait tant de peine à s'arrêter à propos ? Pourquoi faut-il que nous ne puissions changer la moindre chose sans prendre envie de tout changer, et que d'un excès nous tombions toujours dans l'autre ? Le principe du vieux système était

exclusivement *architectural*, le principe du nouveau est devenu exclusivement *pittoresque ;* à l'architecture seule avaient été confiés comme en propriété les trois éléments de tout jardin, le terrain, les eaux et les arbres; elle en disposait à sa fantaisie, les traitant comme des pierres de taille, et leur imposant l'inflexible symétrie de ses lignes et de ses proportions. Eh bien ! voilà qu'on se lasse enfin de ce monopole, on s'insurge, on s'affranchit; mais on n'a pas plutôt conquis la liberté qu'on se livre à la merci d'une autre souveraine non moins despotique, et, qui plus est, capricieuse. La peinture de paysage devient la régulatrice du moindre arbuste, du moindre filet d'eau, de la moindre touffe de gazon; on n'obéit plus qu'à elle; tout marche d'après ses lois; en un mot les jardins, qui n'étaient que de l'architecture en perspective, ne sont plus que du paysage en relief. Et personne ne réclame en faveur de la pauvre architecture; on la laisse en exil, sans s'inquiéter de ménager son retour, sans faire le moindre essai d'alliance et de réconciliation. Il est temps, nous le croyons, de réparer cette injustice. Aujourd'hui que l'*éclectisme* est si bien en faveur et reçoit partout un si bienveillant accueil, pourquoi ne s'introduirait-il pas aussi dans les jardins? N'y saurait-on trouver quelque place où, sans blesser les lois pittoresques, sans troubler dans leurs jouissances les amis de la nature, l'architecture pût encore étaler à nos yeux ses combinaisons régulières, ses effets grandioses et poétiques? Rien n'est moins impossible, ce nous semble, et nous allons essayer de le démontrer. On verra que, même après avoir soustrait à la règle et au compas les arbres, les plantes et les gazons, il n'était pas nécessaire de faire à la pierre et au marbre une guerre acharnée; que les terrasses, les talus, les rampes, les ba-

lustrades peuvent très-bien se marier avec une végétation indépendante et des plantations irrégulières; qu'il doit même résulter de cette alliance des contrastes du plus grand effet, et qui seuls peuvent délivrer nos jardins de cette monotonie prosaïque qui est aujourd'hui le défaut presque inévitable du genre pittoresque.

Ce n'est, comme nous l'avons dit, que depuis un demi-siècle en France, et depuis un siècle en Angleterre, que l'architecture s'est vue dépouillée de son droit de suzeraineté sur les jardins. Ce droit, à consulter l'histoire, était assurément d'une bien respectable antiquité, car on peut dire que, depuis qu'il y a des jardins au monde, les lois de l'architecture avaient toujours présidé à leur composition. Exceptons-en l'Éden toutefois. L'Éden est, sans contredit, le premier de tous les jardins, ce qui n'est pas une petite satisfaction pour les jardiniers paysagistes, car ils s'en servent comme de lettres de noblesse; c'est là, à les entendre, que leur système a pris racine. L'Éden était-il donc irrégulier? C'est probable, mais rien ne le prouve. Je connais même un vieux tableau hollandais où l'on voit l'arbre fatal planté sur une belle terrasse au milieu d'un boulingrin. Il est vrai que Milton et le sens commun le placent tout autrement. Mais il ne s'ensuit pas néanmoins que les allées de l'Éden fussent courbes plutôt que droites; car, selon toute apparence, il n'y avait pas d'allées dans l'Éden, ou, en d'autres termes, l'Éden n'était pas un jardin, pas plus que la Touraine, bien qu'elle s'appelle le jardin de la France. Ainsi, rien à conclure de l'Éden ni pour un parti ni pour l'autre.

Nous en dirons autant du jardin des Hespérides, bien que l'on pût trouver d'assez fortes présomptions pour le supposer tant soit peu symétrique. D'abord il y avait des

orangers, ce qui ne veut pas dire à la vérité qu'ils fussent tondus en boule; mais tous les poètes assurent qu'ils étaient plantés en quinconce. N'importe; les paroles de poète ne font pas foi, et la nuit de la fable est trop obscure : que ce soit encore un jardin neutre, nous y consentons.

Mais une fois que l'art fut mis au monde, une fois qu'il eut créé des statues, des portiques, des colonnades, il se mêla de faire des jardins; ici le doute n'est plus permis. Les amis de la nature et de l'irrégularité auront beau faire; voici les jardins de Sémiramis, avec lesquels, à coup sûr, ils n'ont rien de commun. Nous ne disserterons pas sur ces fameux jardins. Étaient-ils vraiment suspendus en l'air comme des nids d'aigles? Étaient-ce de grandes *jardinières* soutenues par des milliers de colonnes? N'était-ce pas plutôt tout simplement plusieurs étages de terrasses élevées les unes sur les autres, comme celles de l'*Isola-Bella* au lac Majeur? Nous n'osons décider; mais, de toute manière, le génie de l'architecture en avait fait les frais, c'est ce qui est bien évident.

Si de l'Orient nous passons dans la Grèce, c'est encore l'ordre et l'harmonie que nous trouvons comme première loi de l'art des jardins. Depuis les potagers d'Alcinoüs jusqu'aux vergers d'Épicure, depuis les ombrages philosophiques de l'Académie jusqu'aux délicieux bosquets de Phryné, tout était soumis à ces règles d'éternelle beauté, à ces proportions exquises que les Callimaque, les Scopas et leurs illustres rivaux avaient découvertes et fixées. Et n'oublions pas que, comme les Grecs avaient le sentiment le plus délicat des convenances et du goût, jamais ils ne mutilèrent leurs beaux arbres pour les déguiser en arcades ou en murailles; chez eux vous ne trouvez nulle trace de cette odieuse architecture *végétale*, si l'on peut l'appe-

ler ainsi. Les platanes de l'Académie ombrageaient de leurs rameaux aussi libres que majestueux et le temple des Muses et les fontaines jaillissantes qui arrosaient leurs racines.

Les Romains, au contraire, dont le génie roide et positif ne sut jamais user avec discrétion et délicatesse des traditions qu'ils dérobaient à la Grèce, et qui ne copiaient ses chefs-d'œuvre que pour les rendre bientôt lourds et exagérés, les Romains profanèrent la belle ordonnance des jardins grecs par une foule de colifichets disgracieux, entre autres par des arbustes tondus et sculptés. Lisez cette description minutieuse que Pline nous a laissée de son jardin chéri ; vous n'entrerez pas dans une allée sans avoir à droite et à gauche un cordon de buis bien taillé, bien peigné, sans passer en revue des sphinx, des griffons et autres animaux plantés en sentinelle de distance en distance. On se croit transporté dans quelque Élysée de madame de Pompadour. Il est vrai qu'au temps de Pline l'art marchait peu à peu vers sa décadence. Le moment approchait où la masse informe du palais de Spalatro allait attester tout oubli des formes grecques, et où, en restaurant un temple, on placerait les colonnes la tête en bas. Les jardins de Lucullus et de Sénèque joignaient, sans doute, à l'élégance de ceux de Pline des ornements d'un goût plus pur et plus digne de la Grèce.

En nous transportant maintenant au moyen âge, trouverons-nous les formes symétriques exilées des jardins? Le souvenir des forêts germaines aura-t-il inspiré à nos aïeux le goût des sentiers tortueux, des mouvements de terre bizarres et irréguliers? Non. Voyez, entre ces épaisses murailles flanquées de lourds bastions et cette maison crénelée, aux fenêtres étroites et obliques, voyez cette petite langue de terre que les bras de serfs vigoureux remuent incessamment, et qui, dans des carreaux réguliers, nourrit

quelques gros légumes, quelques fruits et peu de fleurs; voilà le jardin du moyen âge. Bon gré, mal gré, les allées sont droites, car elles suivent les angles des fossés. Point de pittoresque, à coup sûr, et même peu d'ornements; c'est tout au plus si de loin en loin s'élève une tonnelle à l'abri du rempart. Plusieurs siècles s'écoulent sans que l'art des jardins trouve à se dégager de cette étroite prison. Mais enfin les mœurs s'adoucissent; chacun n'a plus tout le monde pour ennemi, chaque maison n'est plus nécessairement une forteresse. Soutenu par ses vassaux, protégé par quelque puissante alliance, le châtelain se hasarde à faire une brèche à ses murailles. Le voilà en communication avec le champ voisin; bientôt ce champ est cultivé, enclos et se transforme en parterre. Mais ce n'est pas tout : la forêt voisine est pleine d'un gibier précieux dont on est jaloux; il faut le protéger contre le braconnage, des palissades vont s'élever tout autour de la forêt. Voilà le parc créé; le parc s'unit au parterre, le parterre au castel. Telle est l'origine, telle est l'histoire de presque toutes les maisons de plaisance du seizième siècle.

Cette réunion du château, du parterre et du parc ne fut donc, comme on voit, qu'une inspiration du hasard; c'était un plan de jardin tracé par la force des choses, mais bientôt ce fut une loi du goût. Par une imitation naturelle et dont les exemples sont fréquents, les jardins que l'on composa tout à neuf et d'un seul jet prirent modèle sur ceux qui s'étaient formés pièce à pièce et sans dessein prémédité. Il devint consacré qu'entre la forêt et le château, c'est-à-dire entre le domaine de la nature et celui de l'architecture, il fallait réserver une espèce de terrain neutre où l'architecture conservât une partie de ses droits et où la nature commençât, pour ainsi dire, à essayer les siens.

Décorer ces espaces intermédiaires d'arbustes, de fleurs et d'autres ornements naturels, mais en même temps dessiner leurs contours par des balustrades élégamment sculptées, diviser en étages les inégalités du terrain à l'aide de terrasses, de rampes, de perrons, tel fut l'usage de ce siècle de renaissance et de goût. Ces parterres ou cours d'honneur étaient à la fois une introduction à la forêt et une continuation du château. C'était un moyen de rapprocher, de réunir et de fondre ensemble, par une dégradation insensible, ces deux genres qu'on nous donne aujourd'hui comme ennemis et inconciliables. Ainsi l'art des jardins, à peine à son début, avait déjà résolu le problème le plus difficile et touchait à sa perfection ; il était entré, sans s'en douter, dans la voie la plus large, dans la voie *éclectique*, dont par malheur il ne tarda pas à se détourner. Il puisait ses moyens d'effet à la vraie source, c'est-à-dire dans les contrastes de l'art et de la nature, et dans ce mélange heureux d'idéal et de réel sans lequel il n'est point de vrai beau.

Chantilly, Anet, Écouen, Chenonceaux et une foule d'autres palais ou maisons de campagne furent élevés d'après ces préceptes et en attestèrent long-temps l'excellence. Chenonceaux seul a survécu ; on sait que c'est peut-être le seul château de France qui ait conservé jusqu'à ce jour son ancien ameublement et ses décorations primitives, le seul que la révolution n'ait profané par aucun désastre. Chenonceaux est le Pompéia du XVIe siècle ; les meubles, les boiseries, les tentures sont si religieusement conservés, tout est si bien à son antique place, que Henri II et sa maîtresse elle-même, s'ils pouvaient encore venir y chercher asile, auraient en vérité quelque peine à signaler le moindre changement. Malheureusement les jardins de Chenonceaux n'ont pas été si bien respectés que l'intérieur

des tourelles, et d'ailleurs ils n'ont jamais été taillés sur de très-grandes proportions. Néanmoins les alentours du château sont d'une belle conservation, et pour nous c'est la partie importante. Ces vestiges suffisent pour donner une idée vivante de ce genre mi-parti dont nous déplorons la perte, pour faire sentir combien il était supérieur aux deux systèmes exclusifs qui lui ont succédé, et combien était gracieux, imposant et vraiment artiste ce mélange des richesses architecturales et d'une végétation libre, abandonnée, pittoresque.

Mais il nous faut quitter la France si nous voulons assister à l'âge d'or des jardins. Chenonceaux, Écouen, Anet, Chantilly ne sont que des jeux d'enfants à côté des merveilles que voit naître l'Italie. C'est là qu'il faut chercher la patrie des beaux jardins comme de la belle peinture. La nature italienne a par elle-même tant de style, tant de noblesse, et des formes si pures; les objets s'y groupent et s'y divisent si bien par lignes et par étages, que, sans presque la contrarier, rien n'était plus facile que de la marier aux proportions de l'architecture. Le génie des artistes n'avait que peu de frais à faire pour ménager une habile transition du régulier au pittoresque. Aussi voyez dans les célèbres *villa* de Rome, voyez surtout dans la *villa* Pamfili et la *villa* Aldobrandini, avec quel art magique, à mesure que vous vous éloignez de l'habitation, la symétrie architecturale et la rigueur des lignes se modifient, s'effacent et viennent se perdre dans les formes agrestes du paysage! Vous n'êtes pas emprisonné dans des cachots de verdure, vous n'êtes pas non plus lancé brusquement dans une prétendue *pleine campagne* qui n'a ni forme, ni style, ni caractère; vous avez la nature en perspective, et les arts sont à vos pieds et autour de vous

comme un cadre magnifique au tableau. Nous ne prétendons pas néanmoins qu'on ne puisse trouver dans ces admirables jardins quelques défauts de goût; il y a les défauts de l'Italie, les défauts qui déparent non-seulement sa sculpture et son architecture, mais les costumes de ses habitants, quelques-unes de ses poésies et les cérémonies de son culte, c'est-à-dire l'amour des colifichets, le luxe des broderies, l'exubérance des ornements de détail. Mais pour ce qui est de la conception générale, de la composition de l'ensemble, de la disposition et du balancement des masses, ces jardins peuvent défier la critique même la plus froide et la plus raisonneuse, ils sont en ce genre d'incomparables modèles. Ce qui les rend surtout l'objet de notre admiration, c'est que le sentiment qu'ils inspirent est bien franchement le sentiment du beau, et non point un de ces sentiments bâtards, tel que ce qu'on appelle les émotions champêtres. Les émotions champêtres sont bonnes, très-bonnes, mais quand on est dans les champs, et non quand on fait sa promenade dans un enclos dont on a la clef dans sa poche et dont on connaît par cœur le toisé. Ne vaut-il pas mieux avoir à contempler des formes grandioses et harmoniques, un grand développement de force, un triomphe signalé de l'intelligence sur la matière, en un mot tout ce qui nourrit, tout ce qui excite le sentiment du beau?

Tel était donc, à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, l'état de l'art des jardins; l'Italie enfantait des chefs-d'œuvre, et la France, quoique de loin, marchait sur ses traces. Mais voici qu'il naît à Paris un homme qui va tout bouleverser. Il est doué d'un rare génie; mais chez lui deux sentiments sont dominants : l'amour de la régularité géométrique et le dédain des beautés

pittoresques. Entre les mains d'un tel homme, que va devenir notre *éclectisme?* Plus d'alliance possible entre l'art et la nature; l'art va tout usurper. Le Nôtre avait, en matière de jardins, le même besoin d'unité que son maître en matière de gouvernement. Un seul principe et toutes ses conséquences, telle fut sa règle. Aussi voyez comme il traite cette pauvre nature! Il rompt toute communication entre elle et ses jardins; il la laisse derrière la grille, et, s'enfermant entre quatre murailles de verdure, il se met à tracer fièrement ses lignes, soumettant tout à son compas, tout, jusqu'à la moindre feuille. De ce système, comme de tout ce qui est exclusif, il semblerait qu'il n'eût dû résulter qu'une insipide monotonie; tel était cependant le génie de l'artiste que, du sein même de cette monotonie, il sut quelquefois tirer les effets les plus imposants et les plus majestueux.

Mais Le Nôtre n'aura-t-il point de rival? la nature et ses amis ne protesteront-ils pas? Maintenant qu'un système exclusif s'est élevé, il y a place pour le système contraire. Il devient non-seulement possible, mais nécessaire, que ce système ait un représentant, un apôtre; il faut à Le Nôtre un pendant. En effet, le voici; il est en France, à la cour du grand roi, parmi ses valets de chambre. On connaît les comédies de Dufresny; mais sait-on également que cet homme d'esprit avait toute sorte d'industries et de dispositions pour les beaux-arts? Sans savoir la musique, il composait des airs pour ses pièces et les chantait à Grandval, qui les lui notait. Il faisait de charmantes découpures et formait des paysages d'un effet très-original avec des fragments d'estampes qu'il déchirait et collait sur du carton. Telle était enfin sa réputation d'adresse et de talent que l'abbé Pajot, son ami, qui possédait une belle maison près

de Vincennes, au lieu de s'adresser à Le Nôtre ou à ses élèves, vint trouver Dufresny pour lui faire dessiner son jardin. A la vue du terrain, qui était très-inégal et d'une forme bizarre, Dufresny prit l'envie d'innover, et laissant là la règle et le niveau, il fit un jardin complétement irrégulier : pas une allée droite, du gazon, des arbres distribués par groupes ; en un mot, un petit abrégé de paysage.

Cette nouveauté fit beaucoup de bruit ; on allait en procession voir le jardin de l'abbé Pajot. Un nommé Mignaux et quelques autres suivirent son exemple et confièrent leurs jardins à Dufresny ; enfin son succès fut si grand et il avait acquis une telle confiance en son système que, quelque emps après, lorsqu'il fut question d'embellir Versailles et d'en tracer les jardins, il osa présenter au roi son plan, en rivalité avec Le Nôtre. Ce plan consistait à transformer tout l'emplacement qui comprend aujourd'hui le parc et les Trianons en une vaste campagne, ou plutôt en une agrégation de scènes pittoresques plus ou moins factices, plus ou moins bizarres. On devait aussi, comme ornements du paysage, bâtir çà et là des églises, des villages, des rochers, des ruines.

Ce qui est extraordinaire, c'est que le monarque hésita ; sa magnificence ne fut pas choquée tout d'abord de ce qu'il y avait de rustique et de bourgeois dans un tel plan. L'innovation était si hardie qu'elle excita son attention. Il fit même une pension à Dufresny ; mais il chargea Le Nôtre de composer ses jardins. Louis XIV ne pouvait, en conscience, faire infidélité à Le Nôtre, c'est-à-dire à l'ordre et à la symétrie ; tout son système monarchique en eût été ébranlé.

Quant au système de Dufresny, sa fortune ne fut pas longue. Le choix du monarque avait donné le mot d'ordre

à la cour. On laissa là le novateur et ses projets fantasques, pour n'admirer que Le Nôtre et Versailles. Le jardin de l'abbé Pajot devint presque ridicule, et personne, à moins d'être séditieux ou fou, n'eût osé en commander un semblable. Dufresny lui-même, moins amoureux de ses idées que de son repos et de ses plaisirs, se garda bien d'entrer en lutte, et se tint pour battu. Son imagination mobile lui inspirait déjà des goûts nouveaux ; il renonça aux jardins et à la vie de cour, et s'en vint à Paris faire des comédies.

Mais son système, banni de France, se réfugia sur un sol moins ingrat. L'Angleterre, à cette époque, n'avait pas, comme le continent, l'horreur et l'inexpérience des révolutions ; elle accueillit les idées de notre insouciant réformateur, et les trouva même si fort à son goût qu'elle finit par s'en attribuer l'invention. L'Angleterre, à la vérité, était prédestinée, pour ainsi dire, au système pittoresque ; dans ses jardins comme dans ses poésies, la patrie de Shakspeare devait être l'ennemie du goût français. Il y régna pourtant ; les Stuart l'avaient importé, et jusqu'à leur chute il fut en faveur. Mais au lieu de rester fidèles au style sévère et majestueux de Le Nôtre, les artistes anglais avaient adopté dès l'abord tous les colifichets, toutes les puérilités du genre. Ce n'étaient que treillages, cabinets de verdure, découpures et festons. Enfin, lorsqu'à cette première invasion du mauvais goût il fallut encore ajouter les plates-bandes découpées, les compartiments, les zigzags et autres niaiseries symétriques que le roi Guillaume apportait de Hollande, un cri de réprobation s'éleva de toutes parts, et la réaction pittoresque éclata. Bridgeman et Eyre donnèrent le signal, Brown les suivit et les seconda, mais ce fut Kent qui porta les grands

coups. Kent était, comme Le Nôtre, un de ces esprits rigoureux qui s'enferment dans un système et ne se font pas grâce de la moindre conséquence. Il partit de ce principe, que la nature est un grand jardin, qu'elle seule offre le type d'un jardin, et que, par conséquent, pour faire des jardins artificiels, il n'y a qu'un moyen, savoir, de copier la nature, de la copier trait pour trait et tout entière, c'est-à-dire sans choisir. Un jardin qui ne renferme pas un échantillon de tous les principaux accidents de la nature n'est pas un véritable jardin, car il n'est pas conforme au jardin-modèle, il n'en offre qu'un abrégé incomplet. Aussi Kent, en fait d'imitation, poussa l'exactitude jusqu'à la plus étrange minutie. Il ne se contenta pas d'introduire dans ses compositions des landes, des terres incultes, des bruyères, des maisons à demi détruites, des chaumières à demi brûlées; mais on le vit, dans les jardins de Kensington, planter des arbres morts pour donner à son paysage un plus grand air de vérité.

Ce luxe d'imitation n'était au reste que la conséquence rigoureuse du principe d'où Kent était parti, c'est-à-dire du système exclusivement pittoresque. Dès que vous ne voulez plus avoir recours à l'art, dès que vous regardez comme une profanation de parer et d'ennoblir la nature, ce n'est plus pour plaire que vous travaillez, et vous ne pouvez plus avoir pour but que d'être vrai, but insuffisant selon nous. Toutefois l'Angleterre s'en contenta. Elle était si impatiente de sortir de ses remparts verdoyants, d'être délivrée de ses boulingrins et de respirer hors de ses tonnelles, qu'elle adopta avec transport tout ce qui lui était offert par les novateurs pittoresques. Les uns, comme Kent, réalisèrent le système dans toute sa rigueur; d'autres ne se piquèrent pas d'une imitation si scrupuleuse,

sans néanmoins cesser d'être fidèles à l'irrégularité. Point de symétrie, quelle qu'elle soit, bonne ou mauvaise, telle fut la devise de nos voisins, et jusqu'à ce jour ils n'en ont point changé.

Mais pendant que tous les parcs d'Angleterre sont ainsi en remuement et en révolution, que devient la France? Elle reste impassible et stationnaire. En vain les traditions de Le Nôtre vont-elles s'altérant chaque jour; en vain le style régulier est-il devenu mesquin, maniéré, ridicule, Le Nôtre est toujours révéré; son ombre tient toujours le sceptre des jardins. C'était alors parmi nous le temps des longs règnes. Voyez la musique de Lulli; elle entre dans sa soixante-dixième année, et, comme à sa naissance, elle est pourvue d'adorateurs. Voyez les autres arts, c'est la même longévité. On dirait que la légèreté française s'est amendée en leur faveur. Mais le miracle va cesser : voici la philosophie qui s'avance d'un pas inquiet et turbulent; elle parle à demi-voix de nature et de liberté, ce qui ne présage rien de bon pour les charmilles et les allées droites. Leur heure n'est pourtant pas encore venue; on n'en est pas encore à oser professer l'amour de la nature toute pure, on s'en tient à l'amour de la *bergerie* et des vertus rustiques. La philosophie encore timide se déguise en paysanne; les bons mots de Colas ou de Mathurin, les sentences de Colette servent de préface et de préparation à l'*Émile* et au *Discours sur l'inégalité des conditions.* Or, rien n'empêche d'adapter la bergerie aux jardins symétriques. Un Mathurin de terre cuite, sa houlette à la main, et une Colette avec son fuseau, peuvent très-bien figurer à côté d'ifs taillés en brebis et gardés par un petit chien de gazon.

Grâce à la bergerie, la crise fut donc retardée de quel-

ques années; mais enfin éclata avec fracas la grande insurrection contre l'homme, l'art, la science et la civilisation. Vive la nature! vive l'homme primitif! s'écria un rhéteur de génie, et l'écho des salons de crier à son tour: Vive l'homme des bois! vivent les forêts vierges! vivent les mères qui n'emmaillottent pas leurs enfants! vivent les jardiniers qui ne taillent pas leurs arbres! La tête bien frisée, bien poudrée, bien pommadée, c'était à qui se proclamerait barbare et homme primitif, à qui se pâmerait au seul nom de la nature. Il suffisait à coup sûr de cette fièvre sentimentale pour bouleverser de fond en comble tous les Versailles grands et petits dont était jonchée la France; mais quand, à cette disposition anti-symétrique, vint encore se joindre un violent accès d'anglomanie, suivi bientôt de l'introduction dans nos climats d'une grande quantité d'arbres exotiques dont le feuillage élégant et délicat se refusait à subir les injures du croissant et des ciseaux; enfin, lorsque la politique elle-même sembla s'adjoindre à la ligue conjurée contre ces pauvres jardins réguliers, comme s'ils eussent été complices et suppôts de la vieille monarchie, tandis que leurs rivaux apparaissaient comme un gage de la liberté anglaise et un symbole des deux chambres, la réforme ne connut plus de frein. Ce fut un assaut général contre le système expirant; de toutes parts on entendit la hache s'attaquer sans pitié aux allées droites, aux bosquets, aux charmilles, et les terrasses semblèrent s'écrouler d'elles-mêmes comme les tours de Jéricho. Tel est le spectacle que l'histoire des jardins nous présente en France il y a soixante ans environ.

Mais voilà qu'à peine mis au jour parmi nous, le système pittoresque est en proie à des guerres intestines. D'une part on se passionne pour le goût chinois, de l'autre on

prend parti pour le goût anglais. Dans cette lutte passagère, c'est, je crois, aux Chinois que l'avantage resta d'abord. A vrai dire, il importe peu, car la différence entre les deux genres ne valait pas la peine du combat. Ce qu'on entendait alors par genre anglais n'avait aucun rapport avec le système de Kent; ce n'était point l'imitation des scènes de la nature, mais la profusion la plus absurde de chemins contournés, d'allées serpentantes, de labyrinthes et de colimaçons. Et quant au genre chinois, nous ne savons ce qu'il est à la Chine, mais ses partisans français ne s'en servaient également que comme de prétexte aux *tortillons*. De part et d'autre on ne fit donc que des enfantillages; seulement les uns parsemèrent leurs bosquets tortueux de pagodes, de kiosques, de parasols et de clochettes, tandis que les autres dépensèrent leur argent à construire des rochers de platras peints, à bâtir des temples en ruines et à jeter des ponts sur des pièces de gazon ou des rivières sans eau.

Toutefois, les amis de la nature protestèrent contre ces folies; elles compromettaient leur cause, elles pouvaient, à force de ridicule, ramener des partisans à l'antique symétrie. Pour éclairer le public on se mit à écrire; on traduisit d'abord des ouvrages de Whately et d'Horace Walpole; ensuite Watelet fit un traité; M. de Girardin, qui avait déjà payé largement son tribut au vrai système pittoresque, en créant Ermenonville, écrivit une brochure; Morel l'architecte composa deux volumes, moitié sur le ton de l'élégie, moitié sur celui du dithyrambe. Néanmoins, ce n'était pas encore assez de cette cohorte de prosateurs; pour marcher à leur tête il fallait un poète : l'abbé Delille se dévoua, et, sur cet instrument qu'il appelait sa lyre, il fit résonner complaisamment quatre chants en l'honneur des

jardins de la nature. Ce poème, comme on sait, resta pendant long-temps une confidence de salon, moyen puissant alors pour donner faveur et crédit aux excellentes doctrines qu'il contenait.

Une fois que la poésie venait à son secours, le système pittoresque ne pouvait manquer de triompher; il est vrai que des auxiliaires peut-être plus persuasifs encore parlaient aussi en sa faveur : Ermenonville, Moulin-Joli, Prunay, Le Raincy, Méréville, et tant d'autres grands parcs qui s'élevèrent comme par enchantement aux environs de Paris, furent des arguments plus puissants sur le goût du public que toutes les tirades didactiques. Ces jardins obtinrent un succès d'enthousiasme, et l'on doit convenir qu'à beaucoup d'égards ils sont dignes de leur célébrité, surtout aujourd'hui que la végétation y a pris un magnifique développement. On y trouve des tableaux supérieurement composés et des paysages presque naturels, ce qui est le plus bel éloge qu'on puisse en faire. Mais qu'on nous accorde aussi que les colifichets et les frivolités sentimentales y sont en trop grande abondance. Vous y voyez non-seulement des grottes, des ermitages, des tombeaux, mais des villages sans habitants, des fermes sans fermiers, et des hameaux pour rire. C'est de la puérilité toute pure; c'est jouer à la nature, comme les petites filles jouent à la dame. Mais ce qui est peut-être plus impatientant encore, c'est cette prodigalité d'inscriptions, de sentences, de phrases morales et romanesques que vous trouvez à chaque pas et qui vous barrent le chemin. On ne vous permet pas de penser tout seul, on vous souffle tous vos sentiments. Autant vaudrait que le propriétaire vînt vous tirer par la manche et vous dire à l'oreille : « C'est ici que l'on rêve, monsieur ; là-bas, près du ruisseau, vous me ferez le plai-

sir de soupirer, et quand nous serons au torrent, vous aurez de l'enthousiasme. » Ajoutez enfin à ces fadaises une confusion plus qu'enfantine de monuments de tous les âges et de toutes les parties du monde, un castel féodal à côté d'un temple grec, une chaumière russe vis-à-vis d'un chalet suisse, et l'urne de Pétrarque auprès du tombeau du capitaine Cook!

Soyons justes cependant; depuis vingt ans surtout les peintres-jardiniers ont renoncé à ce faux clinquant, dernier débris du goût anglo-chinois. Les jardins plantés depuis cette époque n'offrent presque plus de traces de recherche ni d'ornements maniérés; ils sont au contraire d'une simplicité qu'on peut appeler toute raisonnable. L'imagination et le sentiment ont été congédiés. De l'herbe, des arbres, des buissons, à peine quelques fleurs, et voilà votre jardin. S'il y a des fabriques, elles sont en petit nombre, et leur office n'est pas seulement de faire point de vue; ce sont des pavillons d'étude ou de repos, une laiterie, une étable, un pigeonnier. Plus de vains simulacres, plus de décorations d'Opéra. Si l'on cherche encore à tromper le promeneur, c'est par des moyens moins grossiers. Cacher soigneusement les murs à l'aide de massifs habilement combinés, remplacer çà et là les clôtures par des fossés ou des sauts-de-loup, et s'approprier ainsi les champs du voisin et la campagne tout entière; tracer des allées légèrement courbes, mais jamais tortueuses et quelquefois presque droites, enfin jeter dans les mouvements du terrain de l'irrégularité, mais pas trop d'irrégularité, tel est aujourd'hui le comble de l'art, tel est le dernier mot du système pittoresque.

Est-ce aussi le dernier mot de l'art des jardins? nous

ne le croyons pas. Sans doute ce genre simple, modeste, châtié, mérite la plus grande estime. C'est beaucoup d'abord que de n'être ni prétentieux ni faux; c'est aussi quelque chose d'être économique; enfin il est une foule de jardins, le plus grand nombre peut-être, auxquels ce genre est seul convenable aujourd'hui. Quand l'habitation est d'un style tout à fait simple et naturel, rien à l'entour ne doit être orné; l'art n'a pas le droit de s'y laisser voir, il faut qu'il se déguise. N'ayez donc pas l'air de vous être fait un jardin, faites semblant d'avoir laissé la nature telle qu'elle était, rien de mieux. Mais si, au contraire, vous avez la prétention de créer un objet d'art, si vous voulez donner à votre habitation un accompagnement digne d'elle, c'est-à-dire noble, élégant, grandiose, et que pour atteindre à ce but je vous voie vous contenter d'imiter à grands frais dans votre enclos les scènes qui se passent au dehors, et, en guise d'ornements ingénieux et poétiques, planter, comme Kent, des arbres morts, permettez que je vous arrête et que je tâche de vous montrer combien il est mesquin, factice, ou tout au moins insuffisant et incomplet, cet art ou plutôt cet artifice que vous allez prendre pour guide. Que voulez-vous faire? un trompe-l'œil? vous voulez tricher avec les amis que vous conduirez dans votre parc, jouir de leur illusion et de votre supercherie? Mais d'abord vous ne les tromperez pas, soyez-en sûr; et quand vous les tromperiez, c'est une pauvre chose que l'art dont le plus grand mérite est de nous rendre dupes; mieux vaut celui qui, sans mettre de masque, sait nous plaire et nous séduire. Ainsi point d'hypocrisie; croyez-moi, avouez tout franchement que c'est un jardin que vous voulez faire, et tâchons de le rendre beau.

Or, qu'est-ce qu'un jardin ? la définition n'est pas douteuse; c'est un lieu disposé pour la promenade et destiné en même temps à la récréation des yeux. Jusqu'ici rien n'empêche, nous en convenons, que pour modèle des jardins on ne prenne tout simplement la campagne; car on se promène à merveille dans les champs et dans les bois, et la vue en est souvent très-agréable. Mais n'oublions pas le point important, c'est qu'un jardin est en outre la dépendance d'une habitation, qu'il lui sert d'accompagnement, d'entourage, et que dans un certain rayon ce n'est qu'un appartement de plus, un supplément à la maison. Or, comment refuser à l'art qui fit la maison et qui la décora le droit d'intervenir dans cette autre maison extérieure? Ne faut-il pas qu'il la mette en harmonie avec la véritable maison? Le sculpteur ne fait pas seulement la statue, il dessine, il fait tailler sous ses yeux, il décore le piédestal. Respectez donc le cercle que nous venons de vous tracer : que tout ce qui est au delà imite l'abandon, le laisser-aller, le négligé de la nature, c'est à merveille; mais dans le voisinage de cette habitation, qui certes n'est pas poussée là comme un arbre, et dont les frises, les corniches, les cordons, les consoles, me transportent dans le domaine de l'art, laissez l'art se montrer en liberté; laissez-le sans déguisement nous étaler ses parures, ses richesses, son élégance.

Le secret du goût sera de bien choisir les ornements qui devront décorer ce jardin de transition, cette espèce de péristyle champêtre, afin de l'approprier au caractère de l'habitation. L'architecture, ou du moins la pierre et le marbre, n'y seront pas toujours nécessaires. Si votre façade est modeste, si vos appartements sont plus com-

modes que brillants, plus élégants que riches, une grande profusion de fleurs groupées en étages sur un spacieux perron, disposées en corbeilles, en massifs, en amphithéâtre, vous fournira peut-être le moyen le plus ingénieux de lier l'œuvre de l'architecte à l'œuvre du paysagiste.

Mais si je vois une façade d'un style riche et orné, si je vois dans vos salons des proportions nobles et grandioses, ne craignez pas d'entasser les pierres au dehors; il faut à votre édifice un vaste piédestal. La disparate serait trop choquante si vous me faisiez sauter à pieds joints de tels appartements dans un champ de trèfle ou même de gazon. Je n'en veux descendre que par de larges rampes majestueusement prolongées; il faut que sur mon passage les fleurs, les arbustes, les plantes précieuses étalent l'éclat de leurs couleurs, la variété de leurs formes, et continuent à mes yeux la richesse de vos ameublements. Gardez-vous bien surtout d'adoucir sous mes pas la pente de votre terrain, et de me conduire par des détours trompeurs jusqu'au bas du vallon; j'aime mieux être arrêté sur une belle terrasse que des masses d'arbres habilement groupés couronneront de leur ombrage, tandis qu'à mes pieds régnera une longue bordure de balustre sur laquelle mes yeux glisseront avec plaisir comme sur les festons d'une dentelle élégante. Grâce à ces créations de l'art, vous aurez donné à votre demeure un accompagnement en harmonie avec elle et qui ajoutera à sa beauté. Mais ce n'est pas tout; descendez maintenant dans la partie purement agreste de votre parc, retournez-vous, et voyez quels effets magiques vous venez de créer par ces lignes architecturales! voyez comme tout ce qui les entoure prend un caractère plus no-

ble, plus fier, plus solennel! Les lignes sont à la nature ce que la mesure et la rime sont à la pensée; elles l'ennoblissent, elles sont la poésie du paysage.

Or, c'est précisément cette poésie qui manque à tous nos jardins modernes; à ceux-là même qui jouissent d'un immense succès, d'un succès incontesté. Peut-être cette simplicité prosaïque que nous osons leur reprocher est-elle une des grandes causes de ce succès; car c'est elle qui les met en rapport avec le goût actuel du public, avec la disposition froide et raisonnable des esprits. Le système pittoresque, tel qu'il est aujourd'hui, correspond exactement à ce qu'on appelle en littérature l'école de la réalité; école dont moins que personne nous avons envie de contester le mérite et l'à-propos. Mais, quelque faveur que trouvent auprès du public ces comédies calquées d'après nature et tous ces recueils de scènes politiques, historiques, comiques et autres, dont nous sommes inondés depuis deux ou trois ans, on conviendra que si, sans nuire à la vérité qui est le mérite fondamental de ces divers ouvrages, on découvrait un moyen simple, facile et prompt d'y glisser un peu d'élévation, de poésie, et, tranchons le mot, d'idéal, ce serait tout profit et pour le public et pour les auteurs. Eh bien! ce moyen, nous l'offrons aux jardins pittoresques : qu'ils fassent à l'architecture les légères concessions que nous venons de proclamer, et leur prosaïsme disparaît. Espérons qu'ils sauront consentir à un sacrifice si bien entendu: il n'y va pas seulement de l'intérêt de leur beauté; c'est en outre un moyen, le seul moyen peut-être, de les mettre à l'abri d'un retour de la mode et d'assurer leur avenir; car tout ce qui est exclusif n'a qu'une durée passagère et porte en soi la cause inévitable de sa destruction. Gardons-nous donc dans nos jardins de n'être que naturels, soyons

aussi un peu poétiques; associons l'ordre à la liberté, sinon c'en est fait de notre indépendance, et nous verrons bientôt peut-être une contre-révolution fougueuse, aveugle, exclusive à son tour, bouleverser ces gracieuses imitations de la nature, pour leur substituer les monotones et fastidieuses prisons du vieux jardin symétrique.

LE PALAIS-ROYAL.

Mars 1830.

Sans doute, il est à Paris plusieurs édifices qui offrent à l'artiste et à l'antiquaire un spectacle plus curieux et plus instructif que le Palais-Royal. Soit par leur date, soit par leur beauté, le Louvre, Notre-Dame, et même d'autres monuments d'une moindre importance, lui sont hautement supérieurs. Deux cents ans font toute sa vétusté, et son architecture, incohérente en beaucoup de parties, manque de pureté, d'élégance et de grandiose. Mais depuis qu'il est fondé, l'histoire semble être venue s'asseoir sur le seuil de ce palais, et avoir pris plaisir à en faire comme le témoin obligé des plus grands événements qui, pendant ces deux siècles, ont retenti dans ses annales. Le règne d'un ministre souverain, deux régences pleines d'orages et de misères, vingt émeutes ou séditions célèbres ont eu le Palais-Royal pour théâtre. C'est le lieu des crises et de la vie politique, comme Versailles le séjour du repos et de la majesté. Il y a donc quelque attrait historique à contempler, à étudier ces murailles, toutes jeunes qu'elles sont ; et d'un autre côté, si l'on oublie l'histoire pour l'archi-

tecture, il n'est pas non plus sans intérêt de suivre dans toutes ses variations la destinée d'un monument défiguré sans cesse par le caprice des architectes, dévoré par deux incendies, mutilé plus cruellement encore par des spoliations irréparables, et qui, en dépit de toutes ces causes de ruine et d'imperfection, s'en va bientôt, grâce à la sage persévérance qui a présidé à des travaux récents, former un ensemble complet, achevé, imposant et presque régulier. C'est chose merveilleuse, au temps où nous sommes, qu'un monument qui s'achève; il est si rare de voir un plan quelconque adopté une fois, et suivi avec constance, il est si peu d'édifices qui depuis quinze ans se soient dépouillés des échafaudages, des lambeaux de vieilles toiles et de planches pourries qui les emmaillottent, qu'il faut tâcher de rendre la leçon profitable. Ne fût-ce que pour l'exemple, nous allons donc raconter l'achèvement du Palais-Royal, et avant tout, comme préface nécessaire, il faut dire quelques mots du passé, et montrer le palais tel qu'il fut dans les diverses mains auxquelles il appartint tour à tour, dans les diverses périodes de son histoire.

En 1624, le cardinal de Richelieu, encore au début de son ministère, mais se préparant déjà, par la pensée, à une dictature de vingt ans et à la magnificence d'un roi, acheta d'un sieur Dufrêne l'hôtel de Rambouillet, situé rue Saint-Honoré, vis-à-vis l'église des Quinze-Vingts. L'hôtel de Mercœur, qui était contigu, lui fut bientôt après vendu par le cardinal d'Estrées. Maître des deux hôtels, le cardinal les fit abattre : c'était un palais qu'il lui fallait; et comme les anciens murs de la ville traversaient diagonalement les jardins, il fit démolir ces vieilles murailles, combler les fossés et niveler le terrain. Or, tous ces préparatifs ayant enfoui beaucoup d'argent, le cardinal,

qui mêlait souvent des intérêts mesquins à ses plus grandes vues, voulut s'indemniser et ne trouva rien de mieux que d'ouvrir une rue et de vendre les terrains à droite et à gauche. Cette rue nouvelle prit le nom de Richelieu; mais ce droit de baptême fut le seul que le cardinal se réservât sur les terrains qu'il aliénait. De peur de nuire à sa spéculation, il négligea d'assujettir les constructions élevées du côté de son palais à un plan uniforme et régulier, et alla même jusqu'à concéder des vues directes et des sorties sur ses jardins.

Ce fut en cet état, et privé de cette large lisière du côté occidental, que cet emplacement, encore immense toutefois, fut livré, en 1629, à un architecte nommé Lemercier, pour y élever un palais digne du grand cardinal. En quelques années le palais fut construit, mais non pas achevé; car, le pouvoir du cardinal allant toujours croissant, son palais devait grandir à l'égal de sa fortune. Chaque jour il demandait à Lemercier de nouvelles antichambres, de nouvelles écuries, de nouveaux corps-de-garde. De ces additions continuelles résulta un ensemble sans ordonnance, sans symétrie, et plutôt une ville qu'un palais.

Nous avons sous les yeux plusieurs plans ou vues cavalières du palais dans son état primitif; mais telles sont la multiplicité des constructions et les distributions singulières des bâtiments, que, sans l'aide de la gravure, il nous serait très-malaisé d'en donner une idée. L'entrée principale était, comme aujourd'hui, sur la rue Saint-Honoré, mais beaucoup plus à gauche. La première cour n'était pas séparée de la rue seulement par des arcades à jour, mais par un corps-de-garde qui faisait façade. Quant à la seconde cour, elle était beaucoup moins grande qu'aujourd'hui, mais, comme aujourd'hui, son axe ne répon-

dait pas à celui de la première, avec cette différence toutefois, que maintenant c'est à gauche qu'elle a sa plus grande extension et qu'alors c'était à droite. La gauche, c'est-à-dire la moitié de la seconde cour actuelle et l'emplacement du Théâtre-Français, était occupée par un grand jardin potager et un petit hôtel pour les familiers du ministre. Derrière l'aîle droite s'étendait une grande cour qui avait le nom de basse-cour, et était attenante au château. C'est là qu'a été construite la Cour-des-Fontaines. Enfin le jardin était séparé du palais par une terrasse que soutenaient sept grandes arcades à jour, et qui, s'élevant seulement au niveau du premier étage, produisait, en petit, à peu près le même effet que la nouvelle galerie. Entre chaque arcade on avait sculpté en relief très-saillant la proue d'un vaisseau et deux rames en dessous, comme insignes de la charge de surintendant de la marine dont le cardinal s'était revêtu. La même décoration avait été répétée entre les arcades qui régnaient sur les trois autres faces de la grande cour. On ne la retrouve plus aujourd'hui, que sur l'aile droite opposée au couchant; c'est là le seul débris des constructions de Lemercier : hormis ce rez-de-chaussée, tout le palais d'aujourd'hui n'a rien de commun avec celui du cardinal.

Les gravures du temps, à la vérité assez confuses, ne nous montrent guère d'autres ornements de sculpture un peu remarquables que ces proues de navire. Tout le reste du palais est d'une simplicité lourde et d'un aspect très-peu royal. C'est de l'architecture bourgeoise sur une grande échelle, et le style n'en est pas même aussi seigneurial que celui des maisons de la place Dauphine. Aussi, l'on a peine à comprendre l'admiration, l'enthousiasme qu'excitèrent les superbes dehors du Palais-Cardinal. On se per-

dait en hyperboles pour peindre cette merveilleuse demeure. Corneille nous dit :

Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
Aux superbes dehors du Palais-Cardinal.
Toute une ville entière, avec pompe bâtie,
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
Et nous fait présumer, à ses superbes toits,
Que tous ses habitants sont des dieux ou des rois.

Il est vrai que c'est dans *le Menteur* que Corneille a placé ces vers, mais ce n'est point le Menteur qui les dit. Au reste, ce qui paraît probable, c'est que la magnificence du cardinal était bien moins étalée à l'extérieur de son palais que dans l'ameublement et dans les décorations intérieures. Il s'était fait construire de charmants boudoirs, de galeries magnifiques, des salons de bal éblouissants. Deux salles surtout avaient été ornées avec prédilection, c'était la chapelle et la salle de spectacle : la chapelle par bienséance de prélat ; la salle de spectacle, par goût et par amour-propre d'auteur. Il faisait les mêmes frais pour Dieu et pour sa muse. A l'un, des vases, des calices, des burettes, des encensoirs d'or massif, rehaussés de diamants ; à l'autre, des loges élégamment drapées, des lustres étincelants, des décorations somptueuses, et des places pour trois mille spectateurs. Nous ne garantissons pas qu'ils y fussent fort à l'aise, bien que Sauval nous l'affirme ; car, d'après les plans, la salle n'avait guère plus de trente-six pieds de large ; or, à n'en juger que par les spectateurs de nos jours, dont les vêtements sont si peu étoffés, c'est à grand'peine si dans de telles dimensions on trouverait place pour quinze cents personnes. Mais peu importe, la salle était grande, richement ornée : elle parut une œuvre de féerie à des yeux accoutumés aux tréteaux de la foire.

Et puis le cardinal y venait en pompe au milieu de sa cour, et l'on jouait, pour faire pièce à Corneille et venger le bon goût, cette *Europe* ou cette *Mirame*, fadaises burlesques dont le grand homme d'État aimait si fort qu'on l'accusât d'être père.

Pour les petits jours et le public intime, on avait ménagé dans un coin du palais une autre salle qui ne pouvait guère contenir que quatre à cinq cents confidents : là se tramaient les grands coups, là les adulateurs venaient prendre le mot. Dans le voisinage de cette succursale dramatique, on voyait une galerie, dite des *Hommes illustres*, qui aboutissait à la chambre du maître. Les hommes illustres étaient au nombre de vingt-cinq ; tous, comme l'on pense bien, ministres ou hommes d'État : point de rois, si ce n'est Henri IV et Louis XIII, ce que la convenance exigeait ; et enfin pour terminer le cortége, et comme le dernier mot de la Providence, en fait d'hommes illustres, le cardinal lui-même. Ces vingt-cinq portraits, qui la plupart existent encore, étaient l'œuvre de Vouet, de Poerson, de Philippe de Champagne. Des bustes en marbre séparaient les peintures : des vers latins, des devises savantes voltigeaient çà et là, et rayonnaient comme des auréoles autour des hommes illustres. Dans tout le palais, les plafonds étaient peints, les panneaux dorés, les fenêtres drapées en étoffes d'un grand prix. En un mot, c'était un luxe, un éclat qui surpassait tout ce qu'on avait vu jusque-là, tout ce que l'élégance italienne avait depuis cent ans importé parmi nous de richesses et de magnificences.

Toutefois, si l'on trouvait son bonheur à se gonfler le cœur par ce clinquant, et à se donner des airs de roi aux yeux de la France et de l'Europe, on n'oubliait pas qu'aux yeux du roi il fallait, pour se faire absoudre, prendre bien

vite des airs de sujet. Apaiser la jalousie secrète du monarque, désarmer l'envie des courtisans, s'humilier pour conserver le droit d'être grand, tel fut le premier soin du cardinal dès qu'il eut achevé son palais. Le 6 juin 1636, il en fit hommage au roi son maître par donation entre-vifs, avec la réserve toutefois de continuer à en jouir sa vie durant. La donation fut acceptée, et de ce moment personne n'osa plus blâmer les embellissements toujours nouveaux que l'usufruitier prodiguait dans sa demeure, puisque, tout en sacrifiant à son orgueil, il faisait acte de courtisan et ne semblait occupé qu'à rendre son cadeau plus digne d'être accepté par une main royale.

Ce fut six ans après cette donation, le 4 décembre 1642, que le cardinal mourut. Louis XIII, qui gagnait à cette mort la liberté et un superbe palais, ne put profiter ni de l'une ni de l'autre. Languissant et malade au château de Saint-Germain, il lui fut défendu de se transporter à Paris au milieu de l'hiver, et cinq mois après, le 14 mai 1643, il n'était plus.

La reine, devenue régente, quitta le Louvre qu'elle habitait, et vint s'établir avec ses deux fils, Louis XIV et le duc d'Anjou, dans les appartements de Richelieu. Sur la porte du palais, on lisait en lettres d'or ces mots : Palais-Cardinal. Balzac et quelques beaux esprits du temps avaient en vain dès l'origine critiqué cette inscription. Elle n'était, disaient-ils, ni latine ni grecque, ni française, et, au nom de la langue et des précieuses, ils demandaient qu'on fît disparaître ces deux substantifs indûment accouplés : les grammairiens du cardinal avaient répondu que ce gallicisme était consacré par l'usage, et que, tout comme on disait l'Hôtel-Dieu, la place Maubert, on pouvait dire le Palais-Cardinal. Cette victorieuse réponse réduisit Balzac et les siens

au silence. Mais lorsque la reine eut pris possession du palais, ce ne fut plus seulement au nom de la grammaire qu'on attaqua l'inscription. Le marquis de Fonville, grand maréchal-des-logis, prétendit qu'il ne convenait pas que le roi fût logé comme à l'auberge, dans une maison qui portât le nom d'un de ses sujets, et d'après ses ordres l'inscription fut enlevée : on lui substitua celle-ci : Palais-Royal. Mais la duchesse d'Aiguillon, nièce de Richelieu, vint tout en larmes supplier la reine de ne point faire cette injure à la mémoire de son oncle. Sa douleur fit effet, et l'inscription fut rétablie; mais le public n'en tint pas compte, et depuis ce temps le nom de Palais-Royal a toujours prévalu.

Voilà donc Louis XIV installé dans la chambre à coucher du cardinal, le roi de cinq ans dans le lit du vieux ministre, respirant sous ses rideaux je ne sais quel air contagieux d'orgueil et d'autorité, et apprenant l'histoire dans les devises des vingt-cinq hommes illustres, et devant les beaux traits de la vie de Richelieu peints par Philippe de Champagne. Le petit monarque trouva, dit-on, le nouveau séjour à son gré : toutefois on ne lui ouvrit pas les grilles du jardin, parce que le public y était admis, et il dut se contenter du jardin potager, qui reçut le nom de *jardin des Princes*. Là le roi, son frère et ses menins prenaient en liberté leurs ébats : on dit même que sa royale Majesté se laissa choir un jour dans le bassin.

La reine, qui aimait le luxe et les colifichets, fut ravie des boudoirs du cardinal, de sa vaisselle, de ses buffets, de ses meubles recherchés. Elle entra dans ses appartements avec bonheur, elle qui, neuf ans plus tard, devait les fuir avec dégoût pour échapper à ses souvenirs.

Quelle histoire que celle de ces neuf années! Quelle

conclusion spirituelle et pittoresque à quatre-vingt-dix ans de guerres civiles! chez quel peuple, à quelle époque trouver un drame plus varié, plus brillant, des physionomies d'acteurs plus vives, plus élégantes? L'esprit et les créations de Beaumarchais lui-même pâlissent devant ces tourbillons d'intrigues, de cabales et de galanteries. D'abord un délicieux préambule de cinq années, entremêlé de jeux de cour et de victoires, comme Rocroy et Nordlingen; puis tout à coup le vieux sang ligueur se réchauffant et bouillonnant de colère, les mousquets et les barricades envahissant les rues, le peuple en armes, la cour en fuite, la magistrature en guerre ouverte, deux armées en campagne, et tout cela moitié pour rire, moitié pour tout de bon; espèce de divertissement d'un genre mixte inventé pour le plaisir de quelques duchesses *aux yeux de turquoise et aux dents de perle*, pour le délassement d'un Mirabeau en camail et en rochet, fanfaron de vice et de popularité, jaloux de Catilina et de Mazarin. On s'aime, on s'adore, on se quitte, on se trahit, on se bat, on s'agite; puis quand chacun a bien fait parler de soi, quand tout le monde est ruiné, épuisé, harassé, le cinquième acte arrive par lassitude; et, comme dans toutes les bonnes et grandes comédies, l'action se termine par une mystification générale des vainqueurs et des vaincus.

Sans doute le théâtre de toutes ces héroïques parades varie incessamment; c'est tantôt le palais ou les halles, tantôt Saint-Germain ou l'hôtel de Retz, tantôt Bordeaux ou la porte Saint-Antoine; mais avant tout c'est le Palais-Royal. Il faudrait avoir passé sous ses anciens lambris chaque journée, chaque nuit de ces années turbulentes, pour se flatter de connaître à fond l'esprit et les secrets de la Fronde. Certes, ce grand cabinet où la reine, avec des

gestes si énergiques, menaça le coadjuteur de l'étrangler, ce grand cabinet qui entendit ces paroles : « Il y a de la révolte à supposer qu'on puisse se révolter, » dut être le témoin de bien d'autres scènes non moins belles et non moins comiques, le confident de propos politiques également ingénus et instructifs. Mais c'est surtout dans cette petite chambre grise à laquelle on arrivait par l'escalier dérobé, c'est dans ce sanctuaire intime et mystérieux qu'il eût fallu pénétrer, et, caché derrière quelque tapisserie, écrire sous la dictée, dessiner d'après nature : que de pendants n'aurions-nous pas à cette charmante conférence politiquement galante, si bien racontée par le coadjuteur ! Tous les fils cachés des intrigues, c'est du Palais-Royal qu'ils partent, ou, quand ils n'en partent pas, ils y aboutissent. En un mot, bien que de gré ou de force la cour s'en soit éloignée souvent, le Palais-Royal a été, pendant tout le temps des troubles, le foyer de la guerre, le centre de toutes les brigues, de toutes les négociations, et par conséquent le point de mire de tous les partis, le monument le plus important de France.

Mais lorsque le Mazarin, vainqueur des princes et des chansonniers, eut reparu à la cour, respecté et puissant; lorsque la reine, après avoir signé le traité des Pyrénées, eut commencé à tourner ses regards vers la dévotion et l'obscurité, le Palais-Royal fut abandonné. Le 21 octobre 1652, le roi revenant de Saint-Germain, au lieu de descendre au Palais-Royal, s'en alla loger au Louvre.

De ce moment commence pour notre Palais une ère nouvelle, ou plutôt un long interrègne de plus d'un demi-siècle. Il faut attendre la mort du grand roi pour voir les flots de courtisans se précipiter de nouveau dans ces galeries, dans ces antichambres. Toutefois, s'il fut déserté par

la royauté, le Palais-Royal continua à donner asile à de nobles et illustres personnages. Ce fut d'abord la fille de Henri IV, la femme de Charles Ier, la malheureuse Henriette. Après avoir laissé cette princesse à la merci du besoin durant presque tout le temps des troubles, après l'avoir réduite à demander l'aumône au parlement et à ne pas quitter le lit faute de feu, la reine crut devoir lui offrir de faire son habitation du palais qu'elle abandonnait. Henriette s'y transporta avec ses pauvres serviteurs, bien qu'elle continuât à passer au couvent de Chaillot presque toutes ses journées. Elle resta dans cette obscurité tant que régna Cromwell; mais lorsque Charles II, son fils, eut remonté sur le trône d'Angleterre, la cour alors se rapprocha d'elle, et la reine lui demanda la main de sa fille Henriette pour Monsieur, frère du roi, alors duc d'Anjou, et depuis duc d'Orléans. Le mariage ayant été célébré le 31 mars 1661, la veuve de Charles Ier céda aux jeunes époux les riches appartements qu'elle connaissait à peine, et se retira dans une maison de campagne à Colombes, où elle mourut huit ans après.

Monsieur, en entrant au Palais-Royal, le trouva si fané et d'une habitation si peu commode, que son frère, pour présent de noces, mit à ses ordres les tapissiers et même les architectes de la couronne. Il y avait quinze ans au moins qu'on n'avait fait la moindre dépense pour embellir le palais. Pendant le triste séjour de la reine Henriette, c'est tout au plus si l'on avait parfois enlevé les couches de poussière dont les meubles étaient couverts; et dans les dernières années des troubles, la reine-mère, comme bien l'on pense, avait eu d'autres soins que de décorer ses appartements. Toutefois, en quittant le Palais-Royal, elle l'avait laissé déjà bien différent de ce qu'il était à la mort

du cardinal. Les premiers temps de sa régence avaient été consacrés à rivaliser de luxe et d'élégance avec celui dont elle recueillait l'héritage. Elle s'était fait construire une salle de bain, un oratoire et une galerie; et tout ce que le goût du temps pouvait inventer de fleurs, de chiffres, d'emblèmes, de madrigaux en peinture, on l'avait prodigué pour décorer ces nouvelles constructions. Elle avait aussi fait établir, sur la terrasse qui séparait la grande cour des jardins, une balustrade qui, au dire de Sauval, « était ciselée avec plus de *tendresse*, de mignardise et de patience que ne pouvait être travaillé l'argent par les plus habiles orfévres. » Enfin, le cardinal ayant acheté, quelque temps avant sa mort, l'hôtel de Sillery, situé de l'autre côté de la rue Saint-Honoré, afin de l'abattre et d'ouvrir une place devant la porte d'entrée de son palais, la régente avait achevé cette démolition commencée, et élevé au milieu de la place une fontaine isolée pour faire perspective aux fenêtres de la façade.

A ces embellissements divers, Monsieur, muni de l'argent et de l'autorisation de son frère, vint ajouter bien d'autres embellissements. On acheta des sieurs Flacourt, Lépine et Boileau, divers terrains sur la rue Richelieu, ainsi que l'hôtel de Brion, qui appartenait au duc de Damville, et dans lequel les Académies de peinture et d'architecture avaient tenu leurs premières séances. Puis, sur ces emplacements réunis, Mansard éleva une galerie que Coypel décora, et dans laquelle il peignit l'Énéide en quatorze tableaux. D'autres additions de moindre importance firent bientôt du Palais-Royal le plus brillant séjour. Une cour nombreuse s'y pressait autour de Monsieur et de sa jeune épouse, cette autre Henriette qui, sans être belle, avait tant de charme et de séduction. Huit ans se passèrent

ainsi au milieu des fêtes et des hommages, lorsque tout à coup on entendit retentir, *comme un éclat de tonnerre,* cette étonnante nouvelle : *Madame se meurt, Madame est morte.* Le deuil, toutefois, ne fut pas de longue durée au Palais-Royal; Monsieur, qui se consolait vite, lui donna bientôt une autre châtelaine. Mais quelle différence, bon Dieu! celle-ci était une grosse Allemande plus laide que le péché, qui n'aimait que ce qui était *simple* et *sain*, ne prenait ni chocolat ni thé, et déjeunaît, par goût et par patriotisme, avec une beurrée Vous voyez ce que devint le Palais-Royal avec une telle hôtesse. De gros laquais, de grosses manières, plus de ton, plus d'élégance : aussi Monsieur s'ennuie et s'enfuit à Saint-Cloud.

Paris et ses plaisirs le rappelaient pourtant, mais pour de courts intervalles, et vingt années s'écoulent ainsi sans que rien d'un peu notable vienne interrompre la monotonie bourgeoise de la vie du Palais-Royal. Enfin, au mois de février 1692, le duc de Chartres ayant vingt ans, la cour apprend et voit célébrer ce mariage d'obéissance et de soumission, qui valut au jeune prince un si rude soufflet de la main maternelle. Épouser une bâtarde, être souffleté par sa mère, c'était trop de sacrifices pour que le roi ne cherchât pas à offrir quelque compensation, sinon à son neveu, du moins à son frère : aussi rendit-il des lettres patentes qui constituaient la propriété du Palais-Royal à titre d'apanage. Jusque-là Monsieur n'avait eu que la jouissance précaire de cette résidence; de ce moment, il devint propriétaire.

Mais il était trop tard pour que le sentiment de la propriété lui parlât en faveur d'une demeure où depuis si long-temps il ne cherchait plus ses plaisirs. On ne voit pas,

pendant les dix années qu'il vécut encore après le mariage de son fils, qu'il ait rien fait pour embellir ni même pour réparer son palais. Il en fut autrement lorsque, en 1701, le duc de Chartres devint l'héritier du nom, des titres et de la fortune de son père. Ce jeune prince aimait les arts avec passion, et ce fut pour lui un vrai bonheur de remplir ses salons de peintres, de sculpteurs, de décorateurs, et de les mettre à la besogne en les stimulant de sa présence. Oppenort passait alors pour le plus habile architecte : le nouveau duc d'Orléans se hâta donc de le choisir comme directeur de ses bâtiments et jardins, et le chargea de construire un grand salon qui devait servir d'entrée à la galerie de Mansard. Que fit Oppenort ? Des chefs-d'œuvre de mauvais goût et d'afféterie. Il entassa des ornements bizarres et surchargés ; mais ce n'était la faute ni de l'artiste ni du prince, c'était la maladie du temps.

Bientôt la guerre et les malheurs de la France vont interdire au duc d'Orléans ces occupations tranquilles et ces dépenses de luxe. Le reste de sa vie ne sera plus qu'un tissu d'inquiétudes, de chagrins et de débauches. Le deuil de sa maison, les affreux soupçons qui pèseront sur lui, les soins du pouvoir, les conspirations, la banqueroute et l'amour effréné des moins nobles plaisirs, tout ne semble-t-il pas devoir bannir à jamais de cette âme le goût et le culte des arts? Hé bien ! non, tel est en cet homme le mélange de tous les vices et de toutes les qualités, des plus basses et des plus hautes passions, que vous le verrez, au milieu des tourmentes de son règne et des scandales de sa vie, profiter des moindres intervalles lucides, des moindres moments de repos, pour achever d'embellir son Palais-Royal, et assembler à grands frais, et toujours de ses propres deniers, cette belle collection de tableaux de toutes les écoles,

qui acquit bientôt en Europe une si grande célébrité.

Quant à l'architecture extérieure du palais, il ne paraît pas qu'il y ait introduit de très-notables changements. Seulement, il fit démolir, en 1719, les corps-de-garde et la fontaine élevés sur le terrain de l'hôtel de Sillery, et les remplaça par ce gros bâtiment lourd et massif, connu sous le nom de château d'eau. Le sieur Robert de Cotte, architecte du roi, avait conçu le plan de ce triste amas de pierres. A voir un tel échantillon de son savoir-faire, on n'a pas lieu de s'affliger beaucoup que le régent n'ait pas eu plus de goût pour l'architecture, et qu'il n'ait pas chargé le sieur Robert de Cotte de lui restaurer les façades de son palais.

Cette restauration extérieure eût été cependant bien nécessaire pour donner à l'ensemble de ces constructions une apparence d'ordre et de régularité. Déjà, au sortir des mains du cardinal, le palais manquait d'ordonnance et de symétrie; mais quand les additions d'Anne d'Autriche et ensuite celles de Monsieur vinrent s'interposer çà et là au milieu des divers corps de logis, ce fut une confusion dont les yeux les moins exigeants étaient nécessairement choqués. Le régent mourut pourtant, et après sa mort quarante années s'écoulèrent sans qu'un seul tailleur de pierres mît la main au Palais-Royal, sans qu'on songeât à donner au dehors de l'édifice la moindre harmonie avec la splendeur et le richesse du dedans. L'héritier du régent, Louis d'Orléans, son fils, avait dans le cœur trop de piété, et dans la tête trop de mathématiques et de théologie, pour prêter son attention et son orgueil à l'embellissement de quelques murailles. C'était un homme tout en Dieu[1], et qui

[1] Il fit pourtant une augmentation à son palais par l'acquisition

faisait brûler les tableaux de sa galerie dont la pudeur pouvait s'alarmer ; du reste, très-charitable et plein de solides vertus. Il n'habita pas long-temps le Palais-Royal, il passa presque toute sa vie au couvent de Sainte-Geneviève, où il mourut le 4 février 1752. Son fils, Louis-Philippe, quoique de mœurs plus mondaines, et entouré d'une cour brillante, ne paraissait guère plus disposé à s'inquiéter des distributions et de la décoration extérieure de son palais ; et probablement il l'eût légué à ses enfants tel qu'il l'avait reçu, si un événement inattendu n'était venu le contraindre d'avoir affaire aux maçons et aux architectes.

Le 6 avril 1763, un incendie ayant éclaté dans la grande salle de l'Opéra, le feu gagna le palais qui lui était attenant, et consuma une aile entière ainsi que la plus grande partie du corps de logis principal. Cette salle de l'Opéra n'était autre que l'ancienne salle bâtie par le cardinal. Louis XIV l'avait accordée à Molière et à sa troupe, en 1660, et après la mort de Molière, elle avait été destinée à la représentation des drames héroïques en musique, que depuis on appela opéras. Or, à l'époque de l'incendie, le privilége

d'une maison appartenant à l'abbé de Francière, qui gênait le développement du palais du côté du passage de l'Opéra, appelé la Cour-aux-Ris. Le duc Louis fit aussi planter sur un dessin nouveau le jardin du Palais-Royal, sauf la grande allée de marronniers du cardinal qu'il conserva. Voici la description qu'en donne Saint-Victor : « Deux belles pelouses, bordées d'ormes en boules, accompagnaient de chaque côté un grand bassin placé en demi-lune, orné de treillages et de statues en stuc, la plupart de la main de Laremberg. Au-dessus de cette demi-lune régnait un quinconce de tilleuls dont l'ombrage était charmant. La grande allée surtout formait un berceau délicieux et impénétrable au soleil. Toutes les charmilles étaient taillées en portique.

de cette salle avait été cédé par le duc d'Orléans à la ville de Paris. Le duc, qui avait droit à des indemnités, exigea du prévôt des marchands et des échevins que tous les bâtiments brûlés fussent rebâtis aux frais de la ville. Mais la ville, qui allait supporter une dépense si considérable, crut avoir le droit de charger son architecte, M. Moreau, de la direction du travail. De son côté, le duc d'Orléans, ayant toute confiance en M. Contant d'Ivry, directeur de ses bâtiments, voulut qu'il fût adjoint à M. Moreau. Il arriva de cette coopération de volontés rivales beaucoup de désordre et d'irrégularité dans la composition des nouveaux plans. Tandis que M. Moreau élevait la nouvelle salle et toute la façade de la rue Saint-Honoré, M. Contant, qui était plus spécialement chargé de l'intérieur du palais, construisait le grand escalier, ouvrage justement admiré, l'un des plus remarquables qu'on connaisse en ce genre, sinon par la pureté et le bon goût des détails, du moins par la hardiesse et la majesté de l'ensemble. L'architecte avait d'autant plus de mérite que l'espace qui lui était assigné se trouvait extrêmement resserré par l'emplacement destiné à la salle de l'Opéra. M. Moreau de son côté n'était guère plus à l'aise : il lui était interdit de laisser voir extérieurement la moindre apparence du vaste vaisseau qu'on lui ordonnait de construire, et si on lui permettait de percer ses façades de tel nombre de fenêtres qu'il lui plaisait, il ne lui appartenait point de régler l'usage ni la distribution des pièces que ces fenêtres éclairaient. C'était là le domaine de M. Contant. On prévoit quelles funestes conséquences résultèrent de cette bizarre association : pour s'en faire une idée, on n'a qu'à remarquer les erreurs de niveau et d'alignement qui se rencontrent à chaque pas dans le Palais-Royal, et qu'il serait impossible

de faire disparaître complétement. Nous pouvons citer aussi, dans la première cour, une certaine fenêtre de l'aile gauche qui se trouve coupée par un mur de distribution ; la fenêtre est de M. Moreau et le mur de M. Contant.

On ne saurait pourtant reprocher à cette façade du Palais-Royal (la même qui existe encore aujourd'hui) la lourdeur stupide de ce Château-d'Eau qui lui sert de vis-à-vis. Le style de 1763 était déjà un peu moins affligeant que celui de la régence : on ne taillait plus les pierres en bourrelets et en vermicelles. On renonçait aux tortillons et aux ornements contournés : un certain goût de simplicité triviale, de dorique bâtard, commençait à se faire jour. C'est sous ses auspices que cette façade a été élevée ; aussi le dessin n'en est pas tout à fait barbare ; mais il est maigre, timide, et d'un aspect fade et commun. Vingt ans plus tard, les idées avaient fait du chemin : on s'était mis à voyager en Italie, on avait étudié les richesses des anciens monuments romains, on en racontait des merveilles ; et déjà l'architecture, plus hâtive que la peinture, disait son *meâ culpâ*, gémissait sur ses longues erreurs, sur ses caprices, ses déraisons, et faisait vœu de s'en remettre désormais au goût sûr et judicieux des anciens. Malheureusement en se dévouant ainsi à l'imitation, on ne remonta pas assez haut, comme toujours il arrive : on devait aller jusqu'aux inventeurs, et l'on se contenta de copier les copistes. Personne ne songea aux Grecs, les Romains seuls durent être imités. Une fois décidés à renier Mansard et à rompre avec Oppenort et même avec M. Robert de Cotte, nos architectes ne pouvaient-ils tout d'un saut se faire de petits Ictinus ? Hé bien ! non ; ils n'aspirèrent qu'à l'honneur de devenir de dignes pensionnaires des empereurs Adrien ou Commode, voire même de Dioclétien.

Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur les funestes effets de cette fausse direction, qui aujourd'hui encore est suivie dans nos écoles. Une autre fois nous essaierons peut-être quelques plaintes, quelques regrets sur cette plaie de nos arts modernes ; il ne s'agit maintenant que de constater un fait, c'est que, vers 1781, les esprits novateurs commençaient à se prendre de passion pour l'architecture romaine ornée. Or, parmi ces novateurs, on citait surtout un homme plein d'ardeur et de talent, M. Louis, qui s'était fait connaître tout récemment par la construction de la salle de spectacle de Bordeaux et d'autres monuments alors très-renommés.

Le Palais-Royal à cette époque venait de changer de maître ; non que le vieux duc d'Orléans, le patron de M. Contant, eût cessé de vivre ; mais s'il vivait, ce n'était plus pour la cour ni pour le monde. Il s'était retiré dans une charmante maison, rue de Provence, avec madame de Montesson, qui était bien sa femme, mais qui n'était pas duchesse d'Orléans. Dégoûté du Palais-Royal, qu'il ne pouvait habiter avec elle, il le transmit par avancement d'hoirie à son fils, le duc de Chartres. Ce prince, qui rappelait par plus d'un trait de ressemblance le régent son bisaïeul, ne fut pas plutôt propriétaire, qu'il forma, comme lui, le dessein d'embellir et d'achever sa demeure. Il fit appeler M. Louis, qui lui donna ses plans. Le projet de l'habile architecte parut neuf, hardi, ingénieux, il était difficile d'en prévoir les défauts et les inconvénients ; le duc l'approuva, et l'on se mit au travail.

Toutefois, bien des obstacles devaient contrarier l'entreprise. D'abord le public faillit se révolter contre le prince et son architecte. Le public, qui depuis la Fronde s'était si rarement mis en colère, commençait alors à

prendre de l'humeur pour les moindres choses. On était au voisinage de 89 : peut-être aujourd'hui serait-on de meilleure composition. Toutefois, supposez que le roi de France, ennuyé de voir de ses fenêtres les toits arrondis de la rue de Rivoli, la caserne de ses gardes et les beaux ombrages qui entourent ses bassins, encouragé d'ailleurs par quelque économiste de son conseil qui connaîtrait le prix du terrain, s'en allât un beau jour vendre une bande de soixante à quatre-vingts pieds de large tout autour de ses Tuileries, et puis que là-dessus on se mît à nous bâtir des arcades et des maisons ; supposez que, pour réaliser ce plan, on dût jeter bas ces marronniers admirables et ces tilleuls encore si beaux quoique à demi couronnés, démolir les terrasses et la Petite-Provence, et que pendant dix ans peut-être il nous fallût voir notre premier jardin, non seulement mutilé, mais tout encombré de pierres, de charpentes, de plâtre et de mortier ; que diraient, croyez-vous, les enfants et leurs bonnes, les promeneurs méthodiques, les promeneurs à la mode, tout le public en un mot ? Certes, il se fâcherait. Or, c'est aussi ce qu'il se permit de faire, lorsque le duc de Chartres eut annoncé le projet de faire subir à son jardin une telle transformation. On avait pris pourtant toutes les précautions, tous les égards possibles. Le 9 juillet 1781, on avait exposé dans les rues et distribué aux habitants de Paris, par ordre de S. A. R. monseigneur le duc de Chartres, une estampe qui représentait l'élévation des façades projetées, et donnait, dans quelques lignes de texte gravées en dessous, toutes les explications les plus polies pour prouver au public qu'il ne perdrait rien à ce changement, qu'on ne le privait point de l'entrée du jardin, et que sa promenade ne serait pas considérablement rétrécie, puisque le jardin,

qui à la vérité avait eu jusqu'alors 167 toises sur 72, en aurait encore 137 sur 50, ce qui faisait une étendue de plus de 7 arpents et demi. Malgré toutes ces belles démonstrations, on prit fort mal la chose, et les critiques et les quolibets furent lancés de toutes parts contre les façades. Ce ne fut pas tout : les propriétaires des maisons environnantes qui avaient des vues, des terrasses, des portes, des escaliers sur le jardin, crièrent à la violation des droits acquis, et citèrent le duc de Chartres devant le parlement. Mais le parlement leur donna tort, et, une fois les réclamations judiciaires écartées, on se moqua des autres, et l'on entreprit l'exécution du projet.

La première douleur pour les Parisiens, et surtout pour les habitués du Palais-Royal, fut d'entendre la hache attaquer les vieux et magnifiques marronniers qui avaient été plantés par le cardinal de Richelieu. On abattit même *l'arbre de Cracovie,* le roi et le doyen de cette antique forêt, et qui avait pendant si long-temps abrité de son large feuillage les nouvellistes et les assidus lecteurs de la *Gazette de Leyde.*

On préludait ainsi au déblaiement du jardin, lorsque après une représentation d'*Orphée*, le public par bonheur étant déjà hors de la salle de l'Opéra, un nouvel incendie la réduisit en cendres. Plus heureux qu'en 1763, le Palais-Royal n'en souffrit aucun dommage : on s'était rapidement rendu maître du feu, et la Cour-des-Fontaines elle-même avait été préservée.

Le duc de Chartres, qui était fou de spectacle et d'opéra, demanda avec vives instances que la salle fût reconstruite sur le même emplacement. Mais la ville de Paris prétendit que le lieu portait malheur à l'édifice; et pour plaire aux amateurs d'opéra et à la reine qui demandaient une salle

improvisée, elle fit construire en six semaines celle de la Porte-Saint-Martin.

Le duc, contrarié dans son désir, n'en poursuivit pas moins son grand projet; il fit mettre M. Louis à l'œuvre, et les façades du jardin s'élevèrent. Puis, comme il conservait toujours un secret espoir de ramener l'Opéra au Palais-Royal, il fit démolir le grand corps-de-logis du jardin des Princes, la galerie de Mansard dite galerie d'*Énée,* et le grand salon d'Oppenort, pour faire place aux fondations d'un théâtre, qui depuis est devenu le Théâtre-Français.

Cependant les travaux du jardin furent menés grand train, et, vers 1787, les façades de l'ouest, du nord et de l'est furent entièrement achevées. Les gens de goût trouvèrent dès lors beaucoup à critiquer. Ces lourds pilastres corinthiens, entre lesquels viennent se noyer et se perdre une petite arcade et une longue fenêtre, ne sont pas à coup sûr une très-heureuse invention. L'entablement surtout, si brodé, si surchargé de décorations, et coupé si désagréablement par ce chapelet de petites fenêtres carrées; enfin cette balustrade et ces vases qui essaient en vain de déguiser les combles; tout cela n'est, à aucun titre, bon à louer ni à imiter. On ne saurait même donner une meilleure démonstration de la parfaite impossibilité d'appliquer à notre siècle, à nos mœurs, à notre climat, les proportions, les ornements et le système général des constructions antiques, aussi bien grecques que romaines, mais des romaines plus particulièrement. Toutefois, comme dans quelques détails de ces maisons monumentales il y a du style et de l'élégance, comme d'un autre côté l'ensemble présente des lignes très-prolongées et des proportions symétriques, deux choses qui, bonnes ou mauvaises, font toujours en architecture un certain effet,

les nouvelles façades eurent leurs admirateurs, et aujourd'hui encore beaucoup de gens les citent volontiers comme une des constructions les plus remarquables que renferme Paris.

Quoi qu'il en soit, on s'occupait à jeter les fondations de la quatrième façade, celle qui devait séparer la grande cour du jardin, lorsque la révolution vint y mettre bon ordre. Tous les travaux furent interrompus. D'après le plan de M. Louis, cette quatrième façade devait, du côté du jardin, ressembler exactement aux trois autres, si ce n'est qu'elle eût été couronnée à son milieu par un pavillon carré, terminé en dôme, semblable en petit au pavillon de l'horloge des Tuileries. L'édifice devait reposer sur une colonnade à jour, qui eût servi de communication entre la cour et le jardin. Les fondations de cette colonnade étaient déjà fort avancées, et plusieurs colonnes s'élevaient hors de terre, lorsque nos troubles éclatèrent. Le duc de Chartres, alors duc d'Orléans, n'ayant plus assez de loisir, ni surtout assez d'argent, pour terminer la restauration de son palais, donna la permission de construire, au-dessus de ces fondations interrompues, de grands hangars en planches, dans lesquels on pratiqua deux rangées de boutiques séparées les unes des autres par deux promenoirs couverts. Telle fut l'origine de ces ignobles baraques qu'on nomma d'abord le *camp des Tartares*, ensuite *galeries de bois*, et qui, Dieu merci! ne nous attristent plus la vue par leurs dégoûtantes ruines.

On se ferait difficilement une idée de l'état de délabrement et de désordre dans lequel ce grand édifice fut surpris par la révolution. On l'avait bouleversé de fond en comble, de tous côtés ce n'était que pierres d'attente ou pans de muraille à moitié démolis. Le jardin seul présen-

tait un aspect à peu près régulier, au moins de trois côtés; mais par une idée bizarre, en même temps qu'on diminuait sa superficie en resserrant sa circonférence, on l'encombrait au centre par un grand cirque en treillage et en charpente, destiné à des exercices d'équitation qui n'eurent jamais lieu. Il restait cependant encore assez d'espace entre le cirque et les arcades, pour que des milliers de citoyens, attirés par l'inquiétude et la curiosité, s'y trouvassent réunis matin et soir, dès les premiers soleils de 1789. Et quand les feuilles eurent poussé à ces jeunes tilleuls nouvellement mis en place des marronniers de la Fronde, on sait comment un jour elles furent arrachées de leurs branches pour figurer tout à coup aux bonnets et aux chapeaux de ces milliers de citoyens. C'est le Palais-Royal qui fournit les cocardes aux vainqueurs de la Bastille; c'est au Palais-Royal qu'un jeune et ardent patriote fit entendre les premiers accents de la liberté, donna le premier exemple d'une révolte légitime. Plus tard, de moins nobles scènes eurent le Palais-Royal pour théâtre. On y vit brûler plus d'un mannequin, entre autres celui du pape; on y vit bien des cérémonies de délire populaire. Tant que durèrent les discordes civiles, ce jardin fut une espèce de terrain neutre, un caravansérail où tous les clubs, toutes les sections envoyaient à toute heure des émissaires, où l'on venait pour se dire des nouvelles, d'où l'on sortait pour prendre les armes. Déjà, sous la Fronde, il avait ainsi servi de quartier-général aux causeries et aux attroupements des factions; mais que les temps étaient changés! et quel jeu d'enfants que cette guerre civile en champ clos, et ces révoltes courtoises et galantes, à côté de nos grandes et fatales journées de terreur, de pillage et de sang!

Lorsque le calme eut reparu, et que le génie de l'ordre eut recueilli l'héritage de la liberté impuissante, quel fut le sort du Palais-Royal? Il était alors abandonné aux tripots, aux maisons de jeu et de corruption. Bonaparte le délivra de ces hôtes dégoûtants; il avait résolu d'en faire le palais du tribunat: pour réaliser ce dessein, il ne manquait qu'une salle de séance; M. de Beaumont, architecte, fut chargé de la construire, et elle fut achevée en 1801. On se souvient que jusqu'en 1828, on voyait sur la façade de la grande cour, à l'ouest du pavillon bâti par M. Contant, un pavillon non terminé destiné à lui servir de pendant; M. Louis n'en avait pu construire que le rez-de-chaussée et le mur de face; or, c'est dans ces constructions commencées qu'on plaça la salle du tribunat. Elle fut exécutée avec goût et avec adresse; elle était commode et bien décorée. Plus tard, on la convertit en chapelle; mais il fallut la démolir en 1827, lorsqu'on entreprit l'achèvement du second pavillon et de toute la façade.

Le tribunat n'avait pas usé long-temps de la salle construite en son honneur; congédié en 1807, il laissa le Palais-Royal désert; et depuis cette époque jusqu'en 1814 une foule de projets divers furent agités pour donner une destination à ce monument. On voulut le convertir en salle de spectacle et y transporter l'Opéra, d'autres proposèrent de le démolir et de continuer le jardin jusqu'à la rue Saint-Honoré; on eut enfin l'idée d'y placer la bourse et le tribunal de commerce. Déjà on les y avait installés provisoirement; mais on s'en tint au provisoire, et aucun projet ne reçut même un commencement d'exécution. Le Palais-Royal continua à présenter l'aspect de la dégradation, du délabrement et d'une ruine prochaine. Si l'empereur n'avait pas eu tant de soucis en tête, peut-être

eût-il mis la main à un projet qui lui avait plu beaucoup : il s'agissait de faire du Palais-Royal une espèce d'hôtellerie pour les princes et les rois qui viendraient à Paris rendre hommage à leur souverain. Des arcs, des galeries, des colonnades auraient établi une communication entre ce palais hospitalier et le Louvre et les Tuileries, et de l'ensemble de ces trois grands édifices serait résulté la plus vaste et la plus magnifique habitation que jamais monarque eût possédée. Mais pour ce plan gigantesque, aussi bien que pour les simples projets d'embellissement et de restauration, un obstacle presque insurmontable venait se présenter. Plusieurs parties du palais avaient été aliénées nationalement. Non-seulement la *Cour-des-Fontaines*, le Théâtre-Français, et d'autres accessoires indispensables pour établir une ordonnance symétrique et générale du monument, avaient passé dans les mains de divers propriétaires; mais les *galeries de bois*, la *galerie vitrée*, étaient louées à longs termes : il n'y avait donc que des sacrifices énormes ou une extrême patience qui pussent donner les moyens préalables d'entreprendre quelque chose sur ce monument, soit pour l'achever, soit pour le changer de fond en comble.

C'est aussi à force de sacrifice et de patience que le prince qui possède aujourd'hui le Palais-Royal est parvenu à reconquérir peu à peu la plus grande partie de cet héritage de ses pères, et s'est mis en état de commencer une restauration complète de l'édifice. Ce serait une longue histoire que celle des embarras et des difficultés sans nombre qui se sont succédé pour retarder cette tentative, et qui semblaient à tout moment mettre le succès en problème. Chicanes, entêtements, prétentions folles, tout est venu à la traverse; mais la persévérance a tout surmonté.

Un plan et définitif a été arrêté; on l'a suivi avec constance, et d'un amas de désordres, d'un véritable chaos on a fini par faire sortir les apparences de l'ordre et de la régularité.

Ce qui manque encore au Palais-Royal, ce qui lui manquera probablement toujours, ce sont des dépendances. La Cour-des-Fontaines, cette ancienne basse-cour du cardinal, lui fait faute; et ce n'est qu'à force d'habileté, et en se mettant un peu à la gêne, qu'on est parvenu à loger çà et là les chevaux, les voitures et tout le train d'une maison de prince. Mais tous ces petits désagréments se passent derrière la toile, pour ainsi dire; le public ne s'en aperçoit pas. Ce que le public voit au contraire, et ce dont il se réjouit avec raison, c'est que dans dix-huit mois environ tous les travaux extérieurs seront complétement terminés; et que, pour la première fois depuis deux cents ans, le Palais-Royal cessera d'être une ébauche informe, un composé de hangars, de masures et de ruines.

Certes si, pour juger ce monument tel qu'il sortira des mains de l'homme habile chargé de le terminer, on n'allait consulter que les lois absolues du beau, l'arrêt serait nécessairement sévère. Mais ce sont seulement les œuvres d'art, élevées d'un seul jet et par une seule pensée, qui peuvent être justiciables de ces lois absolues : les restaurations ont droit à plus d'indulgence. Déguiser par d'heureuses transitions de choquantes disparates, fondre et marier avec bonheur les styles mal associés d'époques différentes, voilà toute la gloire de quiconque achève l'œuvre d'autrui, il n'y a pour lui de mérite que la difficulté vaincue, et tout jugement qui ne tient pas compte de cette difficulté est un jugement injuste. Ainsi, par exemple, quelle tâche plus malaisée que de trouver un lien commun

entre la simplicité plate et mesquine de la première cour bâtie par M. Moreau, l'élégance prétentieuse et boursouflée des pavillons de M. Contant, et le grandiose demi-romain, demi-bourgeois des façades de M. Louis? Certes, l'idée d'entourer la grande cour d'une galerie à colonnes était très-ingénieuse, car la galerie rappelait la galerie du jardin, et les colonnes étaient un souvenir des colonnes de la façade d'entrée. Le moyen de transition était des plus heureux. Mais pourquoi avoir conservé religieusement les colonnes doriques-romaines de M. Moreau? Pourquoi cet entablement si nu, ces fûts si grêles, et ces piédestaux ou plutôt ces petits dés sur lesquels les fûts reposent? On pardonne le piédestal à une colonne bien ornée, bien recherchée, on lui permet alors de se guinder par coquetterie pour ainsi dire, pour se faire voir, pour faire la statue; mais quand la colonne n'est qu'un modeste pilier, ce dé de pierre dont vous l'exhaussez est une addition parasite. N'en déplaise à Vitruve et à Vignole, nous aurions donc désiré qu'on choisît un autre ordre, classique ou non, mais qui n'aurait pas, du côté du jardin surtout, contrasté d'une manière si tranchée avec les constructions anciennes. Enfin les personnes qui courent après la perfection ont peut-être raison de regretter que l'étage en mansarde, qui règne des deux côtés de la grande cour, n'ait pas été masqué par un mur en façade, qui se serait élevé jusqu'au niveau des combles, et n'aurait pas ôté à l'édifice cet aspect antique et méridional qu'on a eu la prétention de lui donner. Les toits et les mansardes sont un aveu de notre degré de latitude et un souvenir du moyen âge; ils sont donc incompatibles avec les terrasses et les attiques de MM. Contant et Louis. Ce qui rend ces mansardes plus choquantes encore, c'est que les ailes en retour sur la galerie n'en

ont point. A la vérité les lignes ne s'accordaient pas pour continuer le second étage dans le même style tout le long de la cour ; c'était une difficulté ; mais si l'on eût voulu la vaincre, nous doutons qu'elle se fût trouvée insurmontable.

Quant à la nouvelle galerie qui remplace les échoppes de bois, on se plaît à admirer ses proportions spacieuses, et ce berceau lumineux qui lui sert de toiture; mais la décoration laisse beaucoup à désirer. Le choix des couleurs et des ornements pouvait être plus heureux : et pourquoi, par exemple, ces pilastres revêtus de miroirs? Une glace entre deux pilastres passe encore, mais sur le pilastre même! Une glace fait nécessairement l'effet du vide, tandis qu'un pilastre destiné à servir de soutien, c'est l'idée de la force et de la consistance qu'il doit représenter.

D'autres observations critiques pourraient peut-être encore se présenter, mais elles ne seraient pas de bonne guerre, nous le répétons; dans ces sortes de travaux, les impossibilités sont innombrables : il faut donc être très-sobre de blâme. Souvent il faut voir si ce qui nous semble un défaut n'est pas digne d'éloges : car on ne s'est résigné souvent à une faute de goût que par transaction pour ainsi dire, et afin d'échapper à de plus graves inconvénients.

Avons-nous tout dit sur le Palais-Royal en nous bornant ainsi à en contempler les façades et les péristyles? Ne devrions-nous pas maintenant pénétrer dans l'intérieur, et décrire tous les travaux qu'on y a exécutés depuis quinze ans? Un tel examen ne serait pas sans intérêt. Mais au lieu d'en allonger encore ce récit, mieux vaudrait peut-être en faire l'objet d'une seconde visite au Palais-Royal. Nous aurions à admirer, outre beaucoup d'objets d'art et d'industrie nationale, une des galeries les plus intéressantes et les plus variées que renferme aucun palais de prince, et

cette revue nous serait d'autant plus facile, qu'un livre, rédigé avec goût et plein de curieuses recherches, nous servirait de guide et nous ferait pénétrer dans les moindres détails. Le parti le plus sûr ne serait-il pas de laisser ce livre parler lui-même? Bornons-nous donc à lui renvoyer nos lecteurs.

MÉLANGES.

MÉLANGES.

DES BEAUX-ARTS EN SUISSE.

C'est un sujet d'étonnement pour tous ceux qui voyagent en Suisse, que dans un si beau pays, en face d'une nature si imposante, et qui parle si vivement à l'imagination, le génie et le sentiment des arts soient aussi rares et aussi peu cultivés. Personne ne demanderait à retrouver, dans les vallées de l'Oberland, et sous le toit des chalets, ces ouvrages raffinés qui ne naissent qu'au milieu du luxe des grandes villes ; on n'exigerait ni des poèmes réguliers, ni des symphonies, ni des tableaux d'histoire; mais pourquoi ne pas rencontrer, comme dans les monts de l'Épire, ou sur les *hautes* terres de l'Écosse, ces essais bruts et rustiques

du génie à demi sauvage, qui crée sans loi, sans modèle, et comme entraîné par le seul besoin d'exprimer ses émotions? Pourquoi ne pas trouver, soit dans des poésies, soit dans des airs populaires, soit dans la forme des édifices, quelque chose qui nous atteste que les spectateurs de tant de beautés naturelles n'y demeurent pas insensibles, et qu'ils sont animés du désir de rivaliser avec elles? On ne sait à quoi attribuer chez les Suisses cette absence du sentiment des arts; car on trouve à Genève, à Lausanne, à Zurich et dans presque toutes leurs villes, des hommes distingués par leurs lumières et même par leur esprit: ce n'est pas l'intelligence, c'est le goût, c'est l'instinct du beau qui leur manque. Dans les villes on remarque, on pourrait en quelque sorte compter les personnes qui n'ont pas dans leur manière quelque chose de lourd et de disgracieux; et quant aux paysans, ils ont beau vivre sur les plus hautes montagnes de l'Europe, il n'y a point d'exagération à dire qu'ils n'ont ni l'esprit plus vif ni l'imagination plus brillante que nos moissonneurs de la Beauce et les vignerons de la Champagne. De là vient que, malgré ses grandes beautés pittoresques, la Suisse ne peut retenir long-temps les étrangers qui la visitent; au bout de deux ou trois mois, on est fatigué de n'avoir à contempler que des rochers et des cascades, sans pouvoir porter de temps en temps son admiration sur des beautés faites de main d'homme, beautés plus vivantes, plus animées, et dont nous nous passons plus difficilement que des autres; aussi c'est presque toujours sans regret, souvent même avec impatience, qu'on voit arriver le moment de repasser le Jura ou de franchir les Alpes.

Il y a pourtant, dans quelques villes de Suisse, beaucoup de bonne volonté pour encourager et pour répandre le

goût des arts. Ainsi, à Berne, par exemple, on expose tous les six ans, aux yeux du public, les productions des peintres et des dessinateurs des vingt-deux cantons, et par là on donne aux artistes l'occasion de vendre leurs ouvrages et de se faire une réputation. A Zurich, à Lausanne, à Genève, on fait aussi beaucoup d'efforts pour encourager la peinture, mais ce sont des peines perdues [1]. A quelques exceptions près, tous les tableaux à l'huile, qui figurent dans ces expositions, sont d'une désolante médiocrité. Les Suisses réussissent mieux à l'aquarelle, genre froid et peu animé, qui demande plus de patience que d'imagination. On voit à ces expositions de Berne force copies à l'aquarelle des glaciers de Grindelwald ou des cascades de Lauterbrunn, toutes plus glaciales les unes que les autres, mais recommandables par un fini extrêmement précieux. Un des hommes les plus habiles en ce genre est M. Lory, que nous connaissons en France par son *Voyage au Simplon*, et qui possède réellement un très-agréable talent. Il a surtout l'art de jeter sur les lointains une teinte vaporeuse, que la peinture à l'huile essaierait peut-être en vain de rendre avec un pareil bonheur. On voit qu'il y a chez lui quelque sentiment de l'art : mais pour les ouvrages de ses confrères, on dirait qu'ils sont faits par des procédés mécaniques ; ce ne sont pas des tableaux, mais de froides estampes minutieusement coloriées.

La sculpture, comme on se l'imagine aisément, n'est pas

[1] Depuis que ces lignes sont écrites, quelques peintres paysagistes de Genève ont fait preuve d'un véritable talent. Leurs œuvres se sont fait remarquer au salon du Louvre par une certaine hardiesse de composition et de dessin et par une finesse de pinceau quelquefois un peu froide, mais suave et harmonieuse.

plus florissante en Suisse que la peinture. Toutefois c'est un morceau d'une grande beauté que le lion colossal élevé à Lucerne en l'honneur des Suisses du 10 août. L'idée seule de l'avoir sculpté dans ce rocher à pic, qui par sa forme, sa couleur et les arbres qui le couronnent, donne à la statue un magnifique accompagnement, annonce dans son auteur une imagination d'artiste. L'inscription qui est gravée au-dessous du lion, nous apprend qu'il a été exécuté par un Suisse; mais malheureusement elle nous dit aussi que l'idée en appartient à M. Thorwaldsen, le sculpteur danois, et même qu'il en a envoyé de Rome le modèle fait de sa main.

Quant à l'architecture, elle est peut-être encore plus mal partagée que les deux autres arts du dessin. Le peu d'édifices publics que renferment les villes sont presque tous d'un style lourd et barbare; et quant aux églises, elles datent pour la plupart du commencement ou du milieu du siècle dernier; or, on sait de quel goût sont empreintes, même en France, toutes les constructions de cette époque; qu'on s'imagine ce que doivent être les églises suisses. Il y a pourtant à Zurich une cathédrale qui fait exception. Antiquité, belle conservation, dimensions imposantes, tout dans ce monument commande le respect. Il appartient à cette grande et belle famille d'églises romano-byzantines semées sur les rives du Rhin depuis la Suisse jusqu'à Cologne. A côté de cette noble basilique toutes les autres églises de Suisse sont d'un faible intérêt. On voit pourtant à Berne et à Lausanne deux cathédrales du quinzième siècle, dont l'ornementation est assez délicate. Mais on n'en peut juger qu'à l'extérieur : au dedans tout est couvert d'une triple couche de badigeon. Les fûts des colonnes sont de couleur grise, et les chapiteaux jaune-

safran. Des chapiteaux gothiques peints en jaune-safran ! Malheureusement, nous ne pouvons pas rire bien haut, car ce n'est pas seulement en Suisse qu'on voit de telles profanations.

Dans les cantons catholiques, les églises ne sont guère autre chose que de grandes baraques enduites de chaux et surmontées d'un petit clocher, que recouvre une énorme calotte en forme de marmite renversée ; intérieurement, au contraire, on trouve beaucoup de richesses et presque de la magnificence : les autels sont en marbre et entourés de colonnes précieuses : mais ces colonnes sont toujours torses et surchargées d'horribles ornements. Ce n'est pas la matière qui manque pour faire quelque chose de beau, c'est l'ouvrier.

Quant aux maisons particulières, elles sont en général commodes, mais sans aucune élégance. Les grandes arcades en bois de Genève, par exemple, devraient passer pour le type du goût le plus étrange qui fut jamais. Dans les campagnes, on trouve quelques habitations d'une construction originale ; telles sont les grandes maisons de bois du canton de Berne, et les chalets de l'Oberland ; mais à ces deux exceptions près, rien de plus commun, rien de moins poétique que la forme des maisons, même dans les hautes vallées et sur le bord des lacs. Et d'où vient donc que de l'autre côté des Alpes, et dans le petit canton du Tésin, sur une terre dont les habitants sont encore Suisses, sinon de fait, au moins de nom, on trouve non-seulement les palais des riches, mais les moindres cabanes dessinées avec grâce, avec élégance, avec pureté ? D'où vient que cette petite ville de Lugano semble bâtie exprès pour plaire aux yeux, tant ses maisons sont groupées avec ordre et presque avec symétrie, tant la forme de ses édi-

fices est simple et délicate ? Et d'où vient au contraire que Rolles, Morges et toutes les autres petites villes sur les bords du lac de Genève, ressemblent de loin à un amas de pierres et de tuiles jetées pêle-mêle et au hasard ? Ici les toits sont pointus, les clochers disgracieux, les maisons entassées sans ordre et sans raison : là les toits sont presque aussi plats que des terrasses ; au lieu de clocher s'élève une tour carrée ou une coupole majestueuse ; tout est harmonieux, tout semble ordonné, et cependant tout est naturel. Qui donc donne à ces Italiens cet instinct des belles formes ? Serait-ce leur soleil ? Mais le raisin mûrit à Morges et à Rolles tout aussi bien que sur les coteaux de Lugano et de Palanza ? Il y aurait là matière à toute une dissertation sur les prédispositions innées de certains peuples, mais ce n'est pas le lieu d'entamer un tel sujet.

On croit peut-être que si les Suisses sont malheureux dans les arts du dessin, ils prennent leur revanche en musique. Le *ranz des vaches* leur a fait une brillante réputation, et sur la foi de cette gracieuse cantilène bien des gens s'imaginent que les Suisses sont d'admirables chanteurs : mais il est bon de les avertir que si l'on chante ce fameux *ranz des vaches* dans toute l'Europe, en Suisse on se souvient à peine qu'il ait existé. Aussi vous pouvez, trois mois durant, parcourir en tout sens toutes les vallées, toutes les montagnes, sans entendre un seul écho répéter le *ranz des vaches*. Les chansons des pasteurs sont de longs cris inarticulés et horriblement discordants, tels qu'en poussent souvent les chats-huants et les oiseaux de proie.

Toutefois, si vous avez envie d'entendre un véritable concert alpestre, ne quittez pas la Suisse avant d'avoir visité au pied du mont Brunnig ce petit amas de maisons de bois qu'on appelle le village de Brienz. Là, vous trou-

verez quatre jeunes filles qui, tout en travaillant aux champs et à la laiterie, s'amusent à apprendre et parfois à composer des airs nationaux. Sans savoir la musique elles chantent en partie et font de l'harmonie à leur manière. Sur l'invitation des voyageurs, elles quittent leurs travaux et se rendent à l'auberge, accompagnées d'une femme de cinquante à soixante ans, mère de deux d'entre elles, et qui leur sert pour ainsi dire de chef d'orchestre : c'est elle qui leur donne le ton et le mouvement. Au premier moment l'oreille est plutôt étonnée que charmée de la manière rude et bizarre dont nos cinq chanteuses marient leurs voix : mais peu à peu on s'accoutume à ces accords étranges, et bientôt on les écoute avec plaisir. L'une d'elles fait en quelque sorte l'office de petite flûte. Sa voix est si prodigieusement haute qu'elle chante constamment à l'octave au-dessus des cordes du contr'alto : deux autres se chargent du médium et les deux dernières de la basse. A proprement parler, il n'y a donc que trois parties distinctes; mais dans chaque partie doublée, elles introduisent quelques différences soit de rhythme, soit même d'intonation. Leur répertoire n'est pas très-varié ; tantôt elles chantent de petites ballades d'un mouvement léger, à la façon des Tyroliennes; tantôt des airs graves et lents, qui sont peut-être plus originaux que les premiers, quoique moins agréables. Ce n'est pas seulement à Brienz qu'on trouve de pareils concerts; il y a des chanteurs à Inlerlaken; au pied de la cascade du Giesback, un vieillard et ses enfants font entendre aux étrangers une symphonie vocale du même genre ; enfin, dans l'Entlibuch, dans l'Emmenthal, à Glarus et dans beaucoup d'autres lieux, on rencontre aussi des femmes qui chantent en partie; mais nulle part on ne trouve des voix aussi franches et aussi

sonores qu'à Brienz, nulle part autant de verve et d'entrain. Ces jeunes filles se livrent avec tant d'ardeur à leur chant, qu'on dirait parfois qu'elles improvisent; leur physionomie s'épanouit pendant qu'elles chantent, elles se font plaisir à elles-mêmes et semblent oublier le salaire qui les attend.

Voilà donc enfin quelque chose qui ressemble à des artistes; artistes rustiques à la vérité, mais tels qu'on les souhaite au milieu des Alpes. Nous pouvons citer un autre exemple du même genre, et c'est encore à Brienz que nous le trouverons.

Non loin de la demeure des chânteuses, dans une petite baraque enfumée, habite un pauvre homme qui, à l'aide d'un couteau à lame flexible et de deux ou trois outils très-simples, exécute des ciselures sur bois avec une facilité merveilleuse et une extrême perfection : il se nomme Fischer; ses traits sont presque difformes, son regard est plein de feu et d'expression. Mais il ne doit son talent qu'à la nature; il a reçu d'elle une grande dextérité dans les doigts, un sentiment délicat de la forme et surtout une promptitude de travail qui passe toute croyance. Vous lui voyez prendre un tronçon de sapin, et en moins d'une heure il en sort sous vos yeux un vase, une corbeille, une urne, un chandelier, ou toute autre espèce de meuble : la forme en est toujours simple et élégante; les ornements d'une grande pureté; il ne dessine rien d'avance; rien dans son travail n'est mécanique ni même calculé; il va au hasard et presque toujours il réussit. Fischer s'est acquis une grande réputation dans ses montagnes : les guides en parlent avec vénération, et ne manquent pas de dire aux voyageurs : c'est le premier artiste du pays. A coup sûr les guides ont raison. Quelle différence, en effet, entre Fis-

cher et les peintres de l'exposition de Berne ! A la vérité, il ne sculpte qu'avec son couteau, mais il sculpte avec inspiration ; eux, au contraire, ils font des tableaux, mais quels tableaux !

Depuis que ces lignes sont écrites, les inondations et les fontes de neiges ont dévasté plus d'une fois ce malheureux petit village de Brienz. Le torrent qui descend du Brünig a entraîné dans le lac la moitié des cabanes de bois, et les habitants n'ont pas toujours été épargnés. Les voyageurs qui se répandent aujourd'hui dans la Suisse, en visitant ce qui reste de Brienz, retrouveront-ils encore ses chanteuses, et ne demanderont-ils pas en vain notre pauvre Fischer ?

DE LA CARICATURE.

1829.

Ne soyez ni dessinateur ni peintre, mais ayez de l'esprit, soyez méchant, vous pouvez faire une caricature : vos figures seront mal dessinées, elles auront à peine la forme humaine, qu'importe. Il y a deux sortes de caricatures : l'une toute pittoresque, l'autre au contraire purement satirique. Or, pour exceller dans la dernière, il ne faut que trouver une épigramme bien mordante. Le principal, c'est l'épigramme : quant au dessin, il n'est qu'accessoire; personne ne s'inquiète de son mérite; on s'en sert seulement comme d'un moyen de parler aux yeux plus prompt que l'alphabet : on peut même ne pas s'en servir; car souvent on ne dessine pas ces sortes de caricatures, on les raconte. Combien n'en a-t-on pas fait qui n'ont jamais vu le jour, et que pourtant tout Paris connaît !

Il en est autrement de la caricature que nous appe-

lons pittoresque : c'est un genre de malice dont les artistes ont le monopole. Là, le dessin reprend le premier rôle : c'est lui qui fait tous les frais de la plaisanterie ; l'épigramme n'est plus qu'un accompagnement, une explication pour les intelligences paresseuses ; il faut qu'on puisse s'en passer, il faut que le dessin exprime tout, qu'il soit moqueur par lui-même. Dès lors, il n'est plus nécessaire de faire sortir le bon mot de la bouche des personnages entre deux lignes serpentantes : on le laisse deviner. Ainsi, lorsque la caricature rentre dans le domaine de l'art, elle rend à l'artiste sa liberté, elle ne le condamne plus à n'être que le serviteur de la satyre. Sans doute l'art peut avoir une plus noble mission que celle de contrefaire la nature. Mais la nature, ne l'oubliez pas, est un modèle à deux faces ; si nous pouvons voir en elle l'idéal de la beauté, il suffit d'écarter les plis de son manteau pour apercevoir le type du burlesque et du bouffon ; l'art ne peut pas toujours se dévouer à ce qui est beau, il faut bien que de temps à temps il s'amuse de ce qui est risible.

Qu'est-ce donc que ces caricatures *pittoresques*, si supérieures à leurs rivales, et dont l'art est chargé de faire les frais ? Ce sont ces croquis légers qu'un crayon spirituel et moqueur dépose en se jouant sur le papier, ces portraits frappants de ressemblance, bien que tous les traits en soient exagérés, ces petites scènes où tous les travers des modes, tous les ridicules de la figure humaine, sont groupés avec tant de finesse et de malice ; en un mot, ce qu'en langue d'artistes on baptise du nom de *charges*. Or, les charges ont toujours fait le bonheur des ateliers ; mais pendant long-temps ce n'étaient pour ainsi dire que des plaisirs de famille auquel le public n'était pas convié. Ceux-là seuls en pouvaient jouir qui possédaient le privi-

lége de feuilleter les albums, ou de promener leurs regards sur ces murailles crayonnées du haut en bas, modestes abris de nos Léonard et de nos Michel-Ange modernes. Quant au public, il en était réduit au spectacle grossièrement bouffon de la caricature satirique. Que lui manquait-il donc pour s'initier à cet autre plaisir plus délicat? que fallait-il pour rendre les *charges* populaires? Il fallait une merveilleuse découverte, une révolution dans l'art de la gravure, l'invention de la lithographie.

En effet, il est indispensable, pour que des caricatures se vendent, qu'elles soient d'un prix modique. Aussi du moment que, pour les rendre publiques, il fallait en confier l'exécution à un graveur sur cuivre, l'habileté du graveur étant naturellement proportionnée à son salaire, il était impossible que les dessins les plus spirituels ne dégénérassent pas dans ses mains en estampes lourdes et grossières. Dans la crainte d'être si mal traduits, les artistes gardaient leurs croquis pour eux et pour leurs amis. Le domaine de la caricature était abandonné à de pauvres diables, assez bons faiseurs d'épigrammes, mais dessinateurs pitoyables. Il est vrai qu'avec un peu de bonne volonté les gens habiles auraient bien pu faire cesser cette disette; ils n'avaient qu'à suivre l'exemple de Callot, qui faisait aussi des *charges*, voire même excellentes, et qui les gravait à l'eau-forte. Mais aujourd'hui on ne se donne plus guère la peine de graver à l'eau-forte; il faut trop d'apprêts, trop d'embarras, sans compter qu'on se brûle les doigts. Heureusement un procédé plus commode, plus sûr et plus économique encore, vint se présenter comme par miracle. Quelle découverte! graver en dessinant avec un crayon! n'avoir plus à redouter la maladresse d'un copiste! créer d'un seul coup un millier d'originaux! In-

dépendamment de beaucoup d'autres services plus importants que cette découverte allait rendre aux arts du dessin, elle ouvrait le champ à la caricature d'artiste, à la véritable caricature. Elle lui donnait pour ainsi dire naissance, car elle la tirait de son obscurité. Grâce à ce rayon magique, tout l'esprit, toute la malice des ateliers allait éclater comme un bouquet d'artifice. Quelle bonne fortune, quelle résurrection pour tous ceux que tourmentait le malin désir de faire rire aux dépens du prochain, et qui jusque-là ne pouvaient tirer leurs bons mots pittoresques qu'à un seul exemplaire! Une vaste publicité s'ouvrait devant eux : aussi avec quel empressement n'en profitèrent-ils pas! En moins d'un an la vieille caricature, cette contemporaine du Directoire, pâle, honteuse et dédaignée, fut exilée dans la poudre des greniers, tandis que les boutiques se paraient d'un musée de petits chefs-d'œuvre, improvisations pleines de verve et de talent, où la grâce et la finesse du dessin le disputent à la gaieté et au comique de la composition.

Ce genre, subalterne il est vrai, mais qui n'en est pas moins une branche de l'art, disons-le même, une des plus vivaces aujourd'hui, a procuré à plusieurs de nos jeunes artistes une brillante renommée, en même temps que pour des noms déjà connus il était l'occasion de succès nouveaux. Si M. Charlet a révélé dans cet art de la charge un talent inimitable, on peut presque dire du génie, M. Horace Vernet s'y est montré digne de lui-même. Enfin, nous avons vu briller au second rang, MM. Bellangé, Pigal, Grenier et beaucoup d'autres, qui, comme eux, ont rivalisé d'esprit et d'habileté.

Mais voici que, depuis quelque temps, un jeune homme, entré le dernier dans la carrière, vient aussi réclamer une

place, et, si nous en croyons le goût du public et le nôtre, c'est une première place qu'il a droit d'exiger. Le nom de M. Henri Monnier n'est peut-être pas aussi connu que ceux de ses rivaux; mais ses ouvrages le sont-ils moins que les autres? Qui ne s'est arrêté, qui n'a passé des heures entières devant les boutiques tapissées de cette série de charmantes esquisses, où, pour emprunter le langage de l'auteur, nous voyons les grisettes, *leurs mœurs, leurs habitudes, leurs bonnes qualités, leurs préjugés, leurs faiblesses, dessinées d'après nature, au sein de leurs plaisirs et de leurs occupations?* Cette biographie des grisettes est un vrai trésor d'enjouement et d'esprit. C'est une petite comédie en quarante ou cinquante scènes, toutes variées, toutes piquantes et originales: partout des costumes, des poses, des manières différentes, et cependant partout un air de famille. N'est-ce pas aussi un panorama tout divertissant que ce *Paris vivant* et ces *Rencontres de Paris et de Londres,* dans lesquelles nous faisons connaissance comme dans une rapide promenade, avec tous les personnages ridicules, tous les usages bizarres des deux capitales? Mais parmi tous les recueils de M. Henri Monnier, il en est un où son talent paraît avoir été plus à l'aise que dans tous les autres, et qui nous semble vraiment le modèle du genre, c'est celui qu'il a intitulé *Récréations.* Nous voudrions pouvoir citer, ou plutôt mettre sous les yeux de nos lecteurs toutes ces petites scènes si vivement conçues, si adroitement dessinées, et jetées sur le papier avec un abandon et un désordre si heureux.

M. Monnier s'est acquis, dit-on, une réputation d'enthousiasme sur les bords de la Tamise, et, pour satisfaire à ses admirateurs des deux pays, il exerce alternativement

son talent sur l'un et sur l'autre côté du détroit. Il était facile de prévoir qu'il réussirait à Londres, car sa manière est en quelque sorte anglo-française. C'est un mélange de la précision, de la franchise, de la fermeté de Callot, et de la négligence spirituelle d'Hogarth. Toutefois le genre de M. Monnier est au fond tout français : on n'y trouve un peu d'anglicanisme que dans la forme. Les *charges* anglaises sont toujours essentiellement bouffonnes et idéales ; elles sont toutes composées sur le patron des comédies de Shakspeare : Falstaff avec son ventre surhumain en est le héros et le prototype ; partout le burlesque est substitué au comique : tout ce qui n'est pas fantastique et difforme n'est pas suffisant pour exciter le rire. Telle fut aussi la caricature chez les anciens et à une certaine époque du moyen âge. Mais pour nous, qui depuis deux siècles avons gagné à notre civilisation monarchique le tact de la bonne plaisanterie et ce sentiment de la réalité qui s'offense de l'extravagance, pour nous qui, tout en admirant Rabelais, nous plaisons davantage à Molière, il suffit pour nous faire rire de cette demi-exagération qui se donne hypocritement pour une copie de la nature, et n'en fait que plus vivement ressortir le ridicule de l'objet ridiculisé. Telle est aussi la limite que ne dépasse jamais M. Monnier, ce qui nous fait dire que ses caricatures sont toutes françaises, bien que dans ses procédés d'artiste il emprunte quelque chose à la manière des compatriotes et des imitateurs d'Hogarth.

On pourrait peut-être reprocher à M. Henri Monnier de donner à toutes ses compositions certain cachet un peu uniforme : il envisage en général ses personnages sous un point de vue anguleux, et son coup de crayon est presque toujours brusque et haché. Mais qu'importe ? ceux-là seuls qui impriment à leurs ouvrages un caractère saillant et

original leur donnent un air de famille. Ne fait-on pas le même reproche à M. Scribe, ne l'adresse-t-on même pas à Rossini? En telle compagnie, M. Monnier peut sans danger laisser parler la critique. Faites entendre pour la première fois un chant de Rossini à un ignorant, il vous dira : « Je connais cela, je l'ai entendu dans la *Gazza Ladra.* » Vous lèverez les épaules et vous vous direz tout bas : « Le goût comme l'esprit consiste à sentir des différences dans les choses qui se ressemblent. » Il en est de même pour les croquis de M. Monnier. Parcourez toutes ces physionomies, tous ces groupes de personnages qui ont l'air au premier abord de se ressembler ; si vous avez la connaissance ou seulement le sentiment du dessin, vous y trouverez tant de nuances différentes, tant de variétés délicates et spirituelles, que vous ferez grâce à quelques réminiscences, et n'en concevrez pas moins d'estime pour le charmant talent de l'auteur.

LE DIORAMA.

—

Les inventeurs du Diorama ne se contentent plus, comme dans leurs premiers essais, d'animer leurs paysages par les accidents changeants de la lumière; ils imitent aujourd'hui jusqu'au mouvement. Sous leur pinceau, le vent souffle, les feuilles s'agitent, les eaux coulent, les nuages se promènent dans le ciel.

Ces procédés de machinistes mériteraient tout notre blâme s'il s'agissait d'un tableau : le principal but d'un tableau n'est pas de faire illusion; le peintre a même soin de rendre l'illusion incomplète, d'abord en entourant son tableau d'une bordure peinte ou dorée, puis en ne faisant aucun mystère des procédés qu'il emploie, l'œil peut approcher de la toile, la voir à l'envers et à l'endroit, apercevoir la touche du pinceau; qu'importe à l'artiste? Il ne cherche pas à tromper son monde; il veut qu'on prenne son tableau pour un tableau, qu'on lui sache gré de son

feuillé, de la transparence de ses eaux, de la chaleur de ses lointains; il ne se soucie pas d'être oublié, il veut même jouer le premier rôle. En un mot, l'illusion produite par un tableau n'est qu'une illusion de convention : il n'y-faut pas beaucoup plus de vérité proprement dite qu'à l'Opéra, où les héros meurent en chantant. L'art ne doit pas imiter, il doit reproduire à sa manière; il faut qu'il soit non le copiste, mais l'émule de la nature. Il y aurait donc une singulière maladresse à rendre, par des moyens artificiels, un tableau plus imitateur qu'il ne doit l'être; à en faire une contre-épreuve de la réalité, quand il n'a mission que d'en être le reflet. Mais au Diorama, tout es bien différent, l'art n'y domine pas seul, il y est mêlé d'industrie, où, si l'on veut, d'artifice. Là, il ne s'agit pas de toucher l'âme du spectateur, d'exciter en lui l'admiration ou tel autre sentiment qui appartient au domaine de l'art; il s'agit de le rendre dupe, de lui faire prendre une copie pour un original. Aussi voyez, on n'y emploie que des moyens artificiels; tout est calcul et combinaisons. D'abord, on vous place dans une chambre bien sombre; puis, tout à coup, on ouvre devant vous une vaste fenêtre : que devez-vous y voir? Un tableau! Non, mais la nature. On veut donc exciter en vous un tout autre ordre d'émotions que si on vous promenait dans un musée : il faut que vous preniez envie d'aller marcher dans ces rues et sous ces voûtes, de vous baigner dans cette eau, de gravir ces rochers; tout est perdu s'il vous vient à l'idée qu'une toile est là au fond, qu'un peintre l'a couverte de couleurs, le peintre s'est efforcé de se cacher à vous; n'allez pas lui faire l'éloge de l'habileté de son pinceau, ce serait un fort mauvais compliment. Et vous voudriez lui défendre d'inventer de nouvelles ruses pour augmenter

votre déception ! c'est lui commander de diminuer votre plaisir, puisque votre plaisir vient tout entier de votre illusion. Pour nous, non-seulement nous ne sommes pas ennemi de ces eaux qui coulent, de ces nuages qui marchent, de ces feuilles qui s'agitent, et même de cette porte mobile, bien qu'elle s'ouvre et se ferme un peu trop souvent; mais, quand nous verrons les hommes marcher et se mouvoir, les bestiaux paître et mugir, les oiseaux fendre l'air, nous serons encore plus enchantés, sans faire la moindre doléance sur la profanation de l'art, puisque l'on n'aura pris toutes ces licences qu'en dehors de son domaine.

Mais, en attendant les prodiges à venir, contentons-nous de ceux qui sont sous nos yeux. Pour qui a visité le village d'Unterseen, c'est y retourner, c'est faire une seconde fois connaissance avec ses grandes maisons de bois et ses admirables montagnes, que contempler la vue peinte par M. Daguerre. Peut-être trouvera-t-on les neiges de la Jung-Frau un peu trop pâles et trop éteintes : la nécessité de faire fuir les lointains aura forcé l'artiste de couvrir d'une gaze légère de brouillards ces crêtes si brillantes, et entre autres ce cône placé en avant de la montagne comme un bastion, et qui doit son nom de *Silber-Horn* à son éclat vraiment argenté. Peut-être reprochera-t-on aussi aux grandes montagnes du côté droit d'être d'un vert un peu plus doux, un peu plus jaune que dans la nature, bien que nous croyions nous rappeler que la verdure de leurs prés et de leurs sapins est moins crue et moins dure que dans le reste de l'Oberland. Mais, en revanche de ces légères infidélités, qui ne font que rendre la vue plus agréable, comme tous les accidents de ces montagnes sont admirablement rendus ! que c'est bien là cette gorge étroite de

Lauterbrunn, si sombre, si mystérieuse, entre ses deux murailles de rochers! Et ces premiers plans, ces vieux chalets surtout, est-il possible de les croire imités? Il n'y a pas une pièce de bois, pas une tuile, pas une pierre, qui ne soit vraie comme nature. Quant au *ranz des vaches*, peu de personnes l'ont entendu, je pense, même dans la fameuse vallée d'Hasly; mais le peintre a fait très-sagement de ne pas l'oublier : pour beaucoup de Parisiens ce petit mensonge ajoute singulièrement à la vérité du tableau.

La *vue* de l'abbaye de Saint-Vandrille est au moins aussi étonnante par la vérité de la couleur et la puissance de l'illusion. Peut-être la partie droite est-elle un peu trop obscure, peut-être aussi le ciel, avant qu'il soit traversé par les nuages, ressemble-t-il à un papier huilé plutôt qu'à un ciel; mais quand viennent les nuages ce défaut disparaît. Au reste, ce sont là deux taches bien légères, et, pour les racheter, quelle harmonie! quelle vérité de ton! quelle admirable imitation de la couleur locale! Ces vieilles pierres, les mousses qui les couvrent, ce terrain raboteux, ces poutres, ces planches, ces tonneaux, sont autant de chefs-d'œuvre de détail qui vous arrachent des exclamations de surprise et d'étonnement. Mais, quand on s'est bien récrié sur le prodige de l'imitation, et que, livré tout entier à l'illusion, on se croit réellement sous ces voûtes gothiques, ne s'aperçoit-on pas à regret qu'elles n'ont rien de très-extraordinaire, que ces ogives pourraient être plus hardies, ces moulures et ces dentelles plus délicates? En un mot, la chose imitée finit par ne pas paraître tout à fait digne d'une si belle imitation. Il en serait tout autrement si, même en supposant le monument tel qu'il est, nous pouvions apprendre tout à coup qu'il a été témoin de quelques grandes scènes de notre histoire. Alors notre curio-

sité deviendrait intarissable; ce ne serait plus notre œil seulement, mais notre imagination qui aimerait à pénétrer dans ces galeries. Avec quel respect nous en contemplerions les ruines! Les moindres détails prendraient de l'importance à nos yeux, et ce tableau froid et silencieux deviendrait un théâtre animé par tous les personnages qu'évoquerait notre souvenir.

Nous voudrions que les auteurs du Diorama s'attachassent de préférence à reproduire les monuments et les sites que l'histoire a rendus célèbres. Quel service ne nous rendraient-ils pas, s'ils nous faisaient connaître ce que la France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie renferment de plus curieux en ce genre! Ce serait alors vraiment qu'ils nous éviteraient la fatigue des voyages. Je crois aussi que leur tâche en serait plus facile; car le plaisir étant double, nous nous laisserions tromper plus volontiers.

...... Depuis qu'on fait du paysage, on ne se lasse plus de faire des clairs de lune, et pourtant la peinture, réduite à ses procédés ordinaires, est bien impuissante pour reproduire exactement cette lumière bizarre et indéfinissable. Beaucoup de peintres s'imaginent qu'il suffit d'altérer les tons des objets, de les rendre plus pâles, plus violets que dans le jour ; mais ce n'est point là le clair de lune, c'est seulement un verre de couleur placé entre le spectateur et la nature. D'autres, après avoir jeté dans leur ciel un gros pain à cacheter blanc, entouré de nuages, afin qu'on soit averti qu'il ne fait pas soleil, se contentent de peindre tout leur tableau en noir, réservant seulement un petit liséré blanc à la superficie des objets : or, c'est là de la nature en demi-deuil; ce n'est point encore le clair de lune. A peine trouverait-on, dans les tableaux des plus grands maîtres qui se sont exercés en ce genre, quelques

parties rendues avec bonheur ; jamais l'ensemble n'est complétement satisfaisant : la couleur est trop pâteuse, trop mate, trop peu subtile ; ce n'est jamais cette clarté de reflet, cette lumière pâle, morte, froide, et qui vacille pour ainsi dire sur les objets où elle va se reposer. Eh bien, toutes ces difficultés, qui jusqu'ici ont fait le désespoir des peintres, M. Daguerre nous semble en avoir triomphé dans sa *Vue d'Édimbourg*. Je ne sais si à la savante distribution de ses teintes viennent se joindre quelques procédés artificiels, si le jour dont il éclaire son tableau n'est pas lui-même coloré ; mais il ne faut regarder qu'à l'illusion, et l'illusion ne saurait aller au delà. On ne peut dire de quelle couleur est cette lumière : elle n'est ni verte, ni bleue, ni violette ; ce n'est point du blanc jouant sur du noir, c'est la lumière de la lune. Vous n'avez pas besoin qu'on vous montre la lune elle-même : vous sentez qu'elle est là vers votre gauche ; vous croyez voir passer sur votre tête les rayons brillants qui s'en échappent incessamment, et qui, après avoir jeté dans le ciel une clarté qui fait pâlir les étoiles, viennent glisser à terre sur ces murs en ruine du premier plan, sur ces vastes prairies, et enfin sur ces deux rochers qui, comme deux piédestaux, soutiennent les maisons et les édifices de cette belle cité.

Mais ce n'est rien d'être parvenu à imiter avec cette perfection un effet si difficile à rendre : M. Daguerre a osé affronter un obstacle plus grand encore en réunissant sur sa toile un clair de lune et un incendie. En général, quand les peintres combinent la lumière du feu et celle de la lune, ils sacrifient l'une à l'autre ; s'ils représentent une éruption du Vésuve, comme c'est la lumière du feu qui doit dominer, ils ont soin de placer la lune dans un coin de leur tableau, ne jetant pas le plus petit rayon, n'éclai-

rant rien et jouant le plus triste rôle; c'est une manière de faire valoir le Vésuve; on sent mieux son épouvantable clarté en voyant l'impuissance de la lune. D'un autre côté, si Vernet veut nous représenter une belle lune d'Italie se mirant dans les eaux, il ne manquera pas d'allumer sur le rivage un grand feu, non point tant pour réchauffer ces bons matelots qu'il groupe alentour que pour donner à sa lune plus d'éclat, plus de beauté. Et notez bien qu'il n'ira pas placer du feu dans le fond de son tableau, car cette lumière rouge viendrait à l'œil, rapprocherait les lointains et détruirait la perspective. En somme, dès que vous faites du feu par un clair de lune, il faut, si vous entendez bien vos intérêts, ne pas oublier deux choses : d'abord, que le feu soit de peu d'importance, ensuite qu'il soit sur le premier plan. Or M. Daguerre, qui ne fait pas de tableaux, mais de la peinture-par artifice, a osé ne prendre ni l'une ni l'autre de ces précautions. Il nous montre un incendie qui dévore deux cents maisons, et dont la clarté par conséquent joue un rôle à peu près égal à celui de la lune; en second lieu, il place cet incendie à une demi-lieue de l'œil du spectateur. Et le tableau conserve toute sa profondeur? Oui, tous les plans restent à leur place, et jamais, même au Diorama, vous n'avez vu d'horizon si vaste et si reculé. Mais n'y a-t-il donc sur les premiers plans aucun repoussoir, pas même une petite lanterne, comme dans la vue d'Holy-Rood? Non, rien : aussi c'est de la magie, ou jamais il n'y en eut.

Quant à l'incendie, il est rendu d'une manière toute vivante, grâce aux procédés du Diorama : tantôt c'est une bouffée de vent qui rabat la fumée sur la flamme et en éteint l'éclat pendant quelques instants; tantôt le vent s'apaise, la fumée se dissipe peu à peu, la flamme prend

le dessus et colore de ses teintes rougeâtres toutes les maisons de la nouvelle ville, situées sur la hauteur opposée. L'incendie qu'a représenté M. Daguerre éclata, comme on sait, dans la vieille ville, la nuit du 15 novembre 1824. Cette vieille ville est bâtie sur une roche d'une forme pittoresque, à peu près semblable à celle de l'Acropolis d'Athènes. Rien n'est plus beau que ce bouquet de feu qui s'échappe de son sommet : c'est en terrible et en plus grandiose le même spectacle qu'un grand feu d'artifice sur le château Saint-Ange. Ce combat des flammes et de la fumée donne à cette scène je ne sais quoi de dramatique : c'est un spectacle animé qui, comme le roulement des flots sur le rivage, plaît et attache par une espèce de monotonie mêlée de variété.

DE LA VIGNETTE.

Les jolis vers échappent rarement à une double infortune : on en fait des vignettes et des romances. A peine est-il éclos un quatrain spirituel, un élégant couplet, une stance harmonieuse, bien vite voilà le dessin et la musique qui, chacun à sa manière, s'emparent du nouveau-né, et pour lui rendre hommage ébauchent son portrait. Mais quel portrait ! quelle ressemblance ! J'en appelle à votre mémoire : ces sortes de traductions ont-elles jamais reproduit à vos yeux un seul des traits de l'original ? Encore ne parlons-nous pas de celles qui sont l'ouvrage de vulgaires artistes. Nous chargeons M. Boïeldieu de composer la musique, nous prions MM. Gérard, Gros et autres grands maîtres, de faire les dessins : malgré tous ces beaux noms, nous n'aurons que de pâles copies, d'infidèles imitations, trop heureux si nous évitons les contre-sens. Et ceci, notez bien, n'est point une vaine hypothèse : l'expérience est là

qui nous absout. Depuis qu'on cherche à traduire les beaux vers soit avec des notes, soit avec le burin, la tentative a toujours été malheureuse. Ouvrez toutes ces éditions de luxe où la vignette placée en regard du texte cherche à lutter avec lui : vous apercevrez peut-être dans la gravure quelque suavité d'exécution, des figures bien dessinées, bien posées, mais quant à retrouver l'esprit, la couleur, le mouvement que le poète a répandus dans sa composition, on peut hardiment vous en défier. Prenez toutes les imitations musicales de vers harmonieux par eux-mêmes, vous ne serez pas plus heureux.

Et d'où vient que ces deux arts si riches et si puissants sont destinés à échouer ainsi dans cette lutte avec la poésie ? Nos lecteurs l'ont déjà deviné sans doute ; car souvent nous l'avons dit : c'est que tout art qui en suit un autre à la trace abdique sa propre vertu et devient impuissant. La mission des arts est de créer, non de traduire ; de créer avec certaines lois, certaines conditions particulières à chacun d'eux. Aussitôt qu'ils renoncent à leurs propres procédés et qu'ils essaient de se plier à l'allure d'un de leurs frères, il ne faut pas s'étonner s'ils deviennent maladroits et malheureux.

Sans doute la poésie est un composé de peinture et de musique, en ce sens que, lorsque vous avez lu un grand poète, les plus admirables tableaux passent devant votre imagination, les mélodies les plus délicieuses résonnent à votre oreille ; mais transportez ces tableaux sur la toile, ce ne sera point de la peinture ; notez ces mélodies, ce ne sera point de la musique. Ce sont des tableaux poétiques, des mélodies poétiques, qui, reproduites exactement, vous donneront de méchantes croûtes et de plates psalmodies. Toute imitation littérale d'un art par un autre art ne se

fait qu'aux dépens de l'imitateur. Cette loi s'applique aussi bien à la poésie qu'à la peinture ou à la musique. Chargez le plus grand poète de vous traduire en vers une symphonie ou de vous peindre un tableau, vous verrez quelles pauvretés il vous donnera : ses vers fussent-ils excellents, vous n'éprouverez pas en les lisant une seule des impressions que vous eussiez reçues en entendant la symphonie ou en voyant le tableau.

De quelle manière les arts doivent-ils donc lutter entre eux quand ils se proposent de traiter un même sujet ? Il faut qu'ils ne s'imitent nullement, qu'ils se donnent libre carrière, et suivent leurs voies originales. Le musicien veut-il reproduire de beaux vers : qu'il s'en pénètre, qu'il en étudie le sens et l'harmonie, mais qu'aussitôt il détourne les yeux ; qu'il trouve un chant dont les accents portent musicalement à l'âme une pensée analogue à celle que ces vers y font naître ; puis, sous ce chant, qu'il place, non les vers eux-mêmes qu'il veut reproduire, mais d'autres vers rhythmés à sa guise et conservant seulement la même nature d'idées et d'images. Que le peintre, de son côté, au lieu de calquer trait pour trait la scène décrite par le poète, ose la composer à neuf selon les lois de son art, qu'il crée un tableau à propos de cette scène ; mais que jamais il n'accueille l'idée mesquine de nous donner un *fac-simile* des vers du poète et de faire de sa copie exacte et conforme une espèce de commentaire à l'usage des yeux.

Que conclure de ce long préambule ? Voudrions-nous instruire le procès des vignettes ? En vérité, beaucoup de gens vont le croire, et nous voyons d'ici les éditeurs de tous nos livres à figures témoigner un certain effroi, et trouver cette manière de les encourager assez peu chari-

table. Mais qu'ils se rassurent, la proscription n'est pas générale. Nous n'en voulons qu'aux vignettes qui ont la prétention de rendre mot à mot le texte auquel on les marie ; et, par bonheur, telles ne sont pas, à quelques exceptions près, celles que publie maintenant la nouvelle école, si toutefois nous pouvons, sans indigner certaines personnes, parler d'école à propos de vignettes.

Le dix-huitième siècle, entraîné par son amour de l'utile, avait, on le sait, commandé aux arts de prendre un but positif, et, comme on disait alors, de donner des leçons aux peuples. Faire du beau pour le plaisir d'en faire était réputé folie. Les arts, selon le mot d'ordre de la philosophie régnante, étaient des grammaires, et les artistes des grammairiens destinés à enseigner la logique par les sens. Il n'est donc pas surprenant, lorsque la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture même, recevaient la mission d'exprimer et de traduire certaines idées, de recourir par leur langage à l'enseignement de la nation, qu'on imposât pareillement aux vignettes la tâche de représenter littéralement les vers ou la prose placés en regard. Mais telle n'avait pas toujours été la destination des vignettes. Bien loin de là, dans leur origine, c'est-à-dire avant la naissance de l'imprimerie, lorsque les livres s'écrivaient de mains de moines, les vignettes étaient assez souvent de purs ornements, des arabesques, des feuillages ou des figures fantastiques dessinées à la tête et à la fin des chapitres, entre les alinéas et autour des lettres majuscules. C'étaient de vrais caprices de l'art, faits pour amuser l'esprit, mais sans le distraire pourtant : l'attention un peu fatiguée par la lecture d'un livre sérieux pouvait se détendre un moment par la contemplation de ces petites merveilles.

Lorsque l'imprimerie fut découverte, on ne renonça

point aux vignettes : la gravure sur bois hérita du soin de les reproduire, et l'on fit des chefs-d'œuvre en ce genre. Dans les têtes de chapitre et les culs-de-lampe, on introduisit soit des figures, soit de petites compositions en harmonie avec le sujet dont il était traité dans le livre. Mais rarement on s'avisait d'une traduction littérale : ce sont presque toujours des allégories, des analogies, quelquefois les personnages eux-mêmes, mais idéalisés, si ce n'est quand on se pique de donner leur portrait ressemblant. Telles sont les vignettes pendant le XVIe siècle. Les livres catholiques et surtout les pamphlets du temps de la Ligue sont presque tous remplis d'images dessinées très-grossièrement, mais en général vigoureusement conçues et représentant toujours, si ce n'est quand il s'agit de portraits, des scènes allégoriques ou à moitié idéales. Durant la Fronde, les vignettes en bois et celles sur cuivre (car, même dans le XVIe siècle, on avait commencé à en faire quelques-unes au burin), portent à peu près les mêmes caractères. Ce fut seulement lorsque le théâtre commença à être en honneur qu'on entra peu à peu dans une voie nouvelle. En tête des tragédies et des comédies on vit assez souvent paraître une estampe représentant presque exactement une scène de la pièce telle qu'elle se passait sur le théâtre. Ce genre de vignettes que nous appelons *littérales*, a donc duré, tout faux qu'il est, près de deux siècles; et il dure encore, mais non sans quelques modifications qui permettent aux gens de goût de se réconcilier avec lui.

Les Anglais, qui excellent dans la partie mécanique des arts, ont, depuis assez long-temps, donné une très-grande attention à l'exécution des vignettes, et sont parvenus, dans ce genre de gravure, à un degré de perfection vraiment prodigieux. Ces tailles aussi douces à l'œil que du

velours, ces effets de lumière si vifs, si piquants, ces lointains si vaporeux, ces premiers plans si fermes font de ces petites estampes de véritables merveilles de fini, de poli pour ainsi parler. Quant aux sujets des compositions, c'est bien encore dans le texte même du livre qu'ils vont les chercher, mais on ne sent point du tout chez l'artiste l'envie téméraire de lutter avec le poète pour l'expression des physionomies, encore moins une scrupuleuse fidélité de copiste dans l'ordonnance du tableau. Que la traduction soit juste ou non, ce n'est pas là évidemment de quoi l'on s'inquiète : ce qu'on cherche, c'est à plaire par le charme et par le mérite de l'exécution. Aussi admirons-nous ces petits chefs-d'œuvre uniquement pour la finesse du travail : ils sont aussi, dans leur genre, des ouvrages de moines.

Depuis deux ou trois ans, on commence à faire chez nous des vignettes dans ce système. Plusieurs graveurs distingués sont déjà passés maîtres dans ce travail à la manière anglaise. Nous avons un charmant échantillon de leur nouveau talent dans la collection que publie M. Perrotin pour *illustrer* les chansons de Béranger. Il est vrai que les graveurs ont été secondés par toute l'élite de nos peintres et de nos dessinateurs, qui sont venus se ranger comme en faisceau pour rendre hommage au plus populaire, au plus naturel, au plus vrai des poètes de notre temps. Néanmoins, quelque respect que nous inspirent les noms de tous ces hommes de talent, nous devons dire que quelques-uns de leurs dessins justifieraient, s'il en était besoin, les aperçus que nous indiquions tout à l'heure. Chaque fois qu'il leur est venu la malheureuse idée de traduire exactement un couplet de ces inimitables chansons, rien n'est si pauvre, si gauche, si mesquin que leurs compositions. Il n'en est pas de même

quand ils ont eu le bon esprit de se jeter tant soit peu dans l'idéal, soit, quand le sujet est sérieux, en composant un petit tableau à propos, ou, si l'on veut, à côté de la chanson ; soit quand l'idée prête à rire, en passant franchement à la caricature. C'est ainsi que M. Scheffer a fait, sur la chanson de *l'Ame* et sur celle du *Censeur*, deux charmantes compositions idéales, et que d'un autre côté, *les Gueux*, *le Ventru*, *le Paillasse* ont inspiré à MM. Isabey, Lami, Henri Monnier, de très-plaisantes caricatures, qui font rire même vis-à-vis de la chanson. M. Charlet aussi a rendu d'une façon très-comique les *Vieux habits, vieux galons*, et surtout *le Bon Dieu*.

Quant aux auteurs des traductions *littérales*, nous aimons mieux taire leurs noms, persuadé que ce n'est pas le talent qui leur a manqué, et qu'en renonçant à un vieux et faux système, ils trouveront, comme leurs confrères, d'heureuses et pittoresques inspirations.

1828.

DES PREMIERS ESSAIS

DE

NOTRE LITTÉRATURE NATIONALE.

Il y a soixante ans environ le monde littéraire fut témoin d'un débat bien étrange ! Le croira-t-on ? il n'était question ni de religion, ni de philosophie, ni d'économie politique : c'est du moyen âge et de sa poésie qu'il s'agissait. Le moyen âge en ce temps-là ! Il n'était pourtant guère à la mode ! on était comme honteux de sa parenté, on le reniait effrontément. Pour avoir parlé des fiefs avec sérieux, M. de Montesquieu s'était fait gronder par ses amis ; en un mot, c'était chose convenue parmi les beaux esprits que d'Auguste à Louis XIV le temps n'avait pas marché, et qu'Athènes et Rome exceptées, on ne devait avoir avec le passé aucune espèce de commerce.

Eh bien ! pourtant il advint que quelques enfants perdus de l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres manquèrent à la consigne. En feuilletant du grec ou de l'hébreu, ils trouvèrent je ne sais sur quels parchemins du quatorzième siècle certains vers que l'imprimerie avait jusque-là dédaigné de reproduire, et qui depuis cent cinquante ans peut-être, depuis les Fauchet, les Pasquier et leurs doctes amis, n'avaient pas vu la lumière. Un encyclopédiste eût jeté ces vers au feu, un érudit comme Sainte-Palaye les déchiffra, les copia, les commenta. L'érudition à cette époque s'était réveillée comme par miracle à côté des frivolités du beau monde et des dédains de la philosophie. Encore timide et indécise, elle était déjà curieuse et infatigable ; aussi la nouvelle découverte excita l'émulation de plus d'un académicien : Caylus, Galland, Brecquigny, étudièrent à l'envi ces vers mystérieux, sans toutefois se dévouer, comme Sainte-Palaye, à en copier trente volumes in-folio. Enfin Legrand d'Aussy, en ayant traduit quelques-uns, et les ayant façonnés un peu à la moderne, se risqua à en faire la confidence au public.

Qu'était-ce donc que ces vers ? Les premiers bégaiements poétiques de notre langue, les premières rimes écloses sur les bords de la Seine, entre Meuse et Loire, sur le vieux sol de France. Ils avaient pris naissance cinq ou six siècles en deçà, et, malgré leur grand âge, ils se laissaient comprendre ; le langage en était français, guère plus barbare que celui de Villon et de ses imitateurs, souvent plus clair et plus naturel. Et ce n'étaient pas seulement quelques fragments isolés, quelques pièces de courte haleine ; non, mais de longs poèmes héroïques ; des contes d'une gaieté parfois un peu leste, des chansons, des fragments de dialogue et de drame ; en un mot, toute

une littérature, si l'on peut donner ce nom à ces essais naïfs écrits pour l'amusement de ceux qui alors parlaient le patois, l'idiome vulgaire, tandis que les savants, les penseurs, les moines et les politiques se complaisaient dans le latin.

A ce spectacle nos académiciens restèrent ébahis. Il leur semblait prodigieux qu'on eût pu faire tant de choses ingénieuses en ces siècles de monstruosités gothiques, comme on les appelait alors; et, quoique poudrés, frisés, vêtus de taffetas comme ils étaient, il leur fut impossible de bien sentir toute la naïveté, tout le charme de ces œuvres primitives; ils ne pouvaient pourtant leur refuser toute estime, et s'étonnaient de voir que ni Daniel ni Mézerai n'en eussent dit un seul mot. Ils consultèrent Velly, qui leur apprit qu'en effet la vieille France, la France du nord, aux XIIe et XIIIe siècles, avait nourri quelques pauvres poètes, qui portaient nom trouveurs ou trouvères, et couraient de donjon en donjon pour colporter les productions de leur muse rustique; mais, quant au caractère de leurs compositions, au genre de leur talent, à la variété et à la multitude de leurs œuvres, silence profond chez Velly comme chez les autres. Au contraire, les panégyriques ne manquaient pas à ces autres poètes qui vers la même époque florissaient dans les provinces du midi. Quel historien n'avait consacré quelques pages à la louange des troubadours? Une sorte de respect superstitieux s'attachait à leur nom; ils passaient pour les rapsodes des temps modernes, les précurseurs du Dante, les seuls chez qui, dans ces siècles de ténèbres, eût brillé une étincelle d'esprit et d'imagination, tandis que les pauvres trouvères, négligés, abandonnés, n'obtenaient pas même une mention, pas même un témoignage de leur chétive existence.

L'injustice était trop criante ; Legrand d'Aussy, né Picard, fut saisi d'une fièvre de patriotisme et d'équité, et se mit à rompre en visière en faveur des rimeurs français. Il publia un recueil de leurs fabliaux, et protesta dans sa préface contre l'oubli qui pesait sur eux. Il prouva que tous nos historiens les avaient traités avec une partialité indigne ; que, faute d'avoir connu un seul de leurs vers, ils s'étaient permis, soit de ne point parler d'eux, soit de faire honneur de leurs richesses aux troubadours. En effet, dans la plupart de ces histoires, quiconque rime au XIIe siècle est troubadour ; le mot trouvère ne figure que comme un synonyme, dont on ne se donne pas la peine d'expliquer la signification. C'est ainsi qu'on a été jusqu'à ranger parmi les poètes provençaux Richard Cœur-de-Lion et son écuyer Blondel. Legrand d'Aussy releva victorieusement ces erreurs, et n'épargna rien pour mettre en lumière l'esprit, la gaieté, l'imagination et le bon sens de ses vieux compatriotes. Quoiqu'il manquât, comme tout le monde alors, d'un sentiment vrai du moyen âge, il se tira de cette tâche avec bonheur ; il plaidait de verve, et à force de citations, d'analyses, d'extraits assez habilement présentés, il réussit à donner tout d'un coup à ses trouvères une très-bonne place dans l'opinion.

Mais emporté par la chaleur du combat, il s'était permis, sur le compte des troubadours, certaines licences qu'il devait payer cher. Non content d'avoir prouvé que les poètes de Normandie et de Bretagne avaient été trop mal traités, il osa prétendre que ceux de Provence l'avaient été trop bien. Il examina leurs titres à la gloire, et les trouva mesquins : leur lyre, pour être souvent mélodieuse, ne lui parut ni riche ni variée. Enfin, il montra à nu leur infériorité ou plutôt leur incapacité complète dans l'art du

récit et dans le dialogue, c'est-à-dire dans l'épopée et dans le drame.

Aussitôt l'insurrection éclata de l'autre côté de la Loire. Provençaux, Gascons, Limousins se crurent insultés et sautèrent sur leurs plumes pour mettre à la raison cet insolent Picard. M. Mayer, le père Papon, et trois ou quatre abbés entrèrent d'abord en lice. Puis vint M. Bérenger, tenant en main *le Portefeuille d'un troubadour. Les Affiches de Province*, *le Mercure*, tous les journaux du temps prirent part aux hostilités. Legrand d'Aussy riposta, non sans esprit et sans bonheur, dans une longue dissertation : la guerre se ralluma de plus belle. Les méridionaux manquaient d'érudition, mais ils criaient très-fort; parfois d'ailleurs ils avaient raison. C'était le moment des disputes animées dans le monde de la littérature et des arts. Chaque soir on se battait au parterre pour Gluck et Piccini : les affaires des rimeurs du moyen âge se traitèrent d'une façon moins belliqueuse, mais avec le même feu, le même acharnement. Au fond la querelle aussi était la même : le Nord et le Midi sont deux vieux rivaux qui, sous quelques formes qu'ils se rencontrent, croisent le fer volontiers, et dans les partitions du dix-huitième siècle comme dans les poèmes du douzième, c'était encore entre la mélodie et la pensée, entre le lyrique et le dramatique, que s'agitait le différend.

Je ne sais où en était la querelle lorsque le canon de la Bastille nous annonça de plus sérieux combats; mais il n'est pas besoin de dire que durant la terreur on ne jasa guère des troubadours. Il n'en fut plus question que vers 1816 environ, lorsque M. Raynouard publia ses importants travaux sur la langue et sur la littérature provençale. Jamais les rimeurs du Midi n'avaient trouvé si puissant

auxiliaire : on ne les défendait plus à coups de sophismes ou de plaisanteries comme le père Pappon ou M. Bérenger ; leur nouveau champion avait pris de meilleures armes ; il publiait les pièces du procès pour ainsi dire, laissant les troubadours justifier leur renommée par des échantillons de leurs œuvres. A la vérité, son recueil pouvait passer pour un peu fardé ; il avait d'une main amie et complaisante élagué tout ce qui était monotone et disposé maintes pièces de rapport pour déguiser et fortifier les endroits vulnérables. Néanmoins personne ne lui reprocha bien vivement cette officieuse partialité, personne ne jeta le gant en faveur des trouvères. Legrand d'Aussy était mort depuis 1800, et d'ailleurs, plus prudent et plus adroit que lui, M. Raynouard s'était bien gardé de hasarder des médisances sur les rivaux de ses poètes favoris. La controverse demeura donc éteinte, et il est à croire qu'elle ne se rallumera plus. Ceux qui depuis ce temps ont pris envie de payer tribut en l'honneur de nos trouvères ont eu recours au plus pacifique des hommages, c'est-à-dire qu'ils ont tout bonnement publié des manuscrits, sans panégyrique, presque sans commentaire. C'est ainsi que M. Méon nous a donné le *Roman du Renard* avec plusieurs volumes de fabliaux ; et voici maintenant, d'une part, M. Renouard l'imprimeur qui publie une nouvelle édition des travaux de Legrand d'Aussy, enrichie de notes et d'additions posthumes ; et, d'autre part, un antiquaire normand, M. Frédéric Pluquet, qui met au jour une vaste chronique rimée de Robert Wace, Iliade un peu froide et prosaïque, mais monument historique d'une véritable importance.

Tel est donc l'état actuel de cette polémique naguère si turbulente : la passion a fait place au calme et aux re-

cherches sérieuses ; on parle de trouvères et de troubadours sans s'arracher les yeux, et tout se passe dans la paix et le silence des bibliothèques. Peut-être même aurait-on à regretter qu'à force d'être inoffensives ces précieuses études ne devinssent languissantes : mais par bonheur il s'est élevé une voix spirituelle et brillante pour leur prêter du lustre et de l'intérêt. On sait que M. Villemain a consacré à ces origines de notre littérature quelques-unes de ses belles improvisations. Lui aussi s'est renfermé dans cette impartialité toute scientifique qui seule convient aujourd'hui à de telles questions. Toutefois, il faut bien le dire, quoiqu'il ait fait à peu près aux trouvères la part qui leur est due, il semble s'être laissé séduire par les grâces musicales de la poésie des troubadours, et, moins curieux du fond que de la forme, il a témoigné pour eux une assez vive prédilection.

Nous sera-t-il permis de dire que, quant à nous, tout en reconnaissant aux troubadours un droit d'aînesse sur leurs rivaux et des qualités vraiment poétiques dont eux seuls avaient reçu le don, notre sympathie néanmoins penche vers les trouvères. Nous ne sommes entraîné par aucun argument de patriotisme normand ou picard, mais par la conviction que c'est dans ces vieux poètes qu'on trouve les premiers germes du véritable esprit français, et que sous leur rudesse enfantine sont cachées des semences qui pourraient devenir productives entre les mains de nos modernes littérateurs s'ils savaient bien les cultiver.

En effet, on se jette aujourd'hui sur le moyen âge avec une avidité singulière ; mais on l'aborde à l'étourdie, sans discernement, sans méthode. Comme entre lui et nous il est peu de chemins de communication sur notre sol français, puisque tous les ponts ont été rompus, pour ainsi

dire, par Louis XIV, et, avant lui, par le XVIe siècle; comme, au contraire, on aperçoit en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Italie, de bonnes routes toutes frayées pour aller à lui, qu'arrive-t-il? On trouve plus commode de faire le pélerinage avec des habits d'Allemand, d'Anglais, d'Espagnol et d'Italien; et de là ces justes reproches d'imitation de l'étranger, de servilité, de plagiat. Comment plaire aux masses, comment séduire le pays, tant que vous serez ainsi affublés à l'étrangère? Si vous ne nous promenez que dans ce moyen âge d'emprunt, vous nous le ferez prendre en dégoût par antipathie nationale. Hâtons-nous donc de dire qu'il est un moyen âge tout français, et que, pour pénétrer jusqu'à lui, il existe de vieux sentiers oubliés, mais encore praticables. Ces sentiers, faut-il les nommer? Ce sont les écrits des trouvères.

Aussi, nous regrettons que notre nouvelle école, au lieu de s'affilier si dévotement au XVIe siècle, et de demander à cette muse de Ronsard, parfois si hardie et si fière, mais si souvent pédantesque et guindée, les titres de sa légitimité, n'ait pas porté les yeux quelques siècles en arrière, et réclamé l'héritage de cette vaste famille de poètes contemporains des croisades. Qu'est-ce, en effet, que le seizième siècle, sinon la consécration des tendances classiques et pédantes du XVe, sinon le premier pas vers cette littérature de convention et d'imitation contre laquelle s'indigne notre jeune école? Les plus beaux génies de la renaissance, s'ils conservent encore, grâce à leur vigueur, une allure libre et franche, ne sont-ils pas pourtant voués au culte des livres, et comme accablés sous le faix des souvenirs et des traditions? Au XIIe et au XIIIe siècle, au contraire, à cette époque privilégiée, à cette époque de réveil, de jeunesse, de fraîcheur; à cette aurore de la

pensée moderne, tout est natif : l'antiquité n'apparaît que dans un lointain vaporeux ; on ne la connaît pas assez pour rester passivement en extase devant elle et s'absorber, pour ainsi dire, dans la contemplation de ses immortels chefs-d'œuvre. La scolastique elle-même, reléguée dans le domaine du latin, ne trouble pas un seul cerveau de poète ; en un mot, c'est en pleine liberté, tout spontanément, sans influence étrangère, que les idées et les hommes se développent. Aussi, tandis que le XVIe siècle ne nous offre à exploiter que cette ancienne mine déjà fouillée si avant par les Grecs et les Romains, nous voyons éclore, à l'ombre du vieux château féodal et des tours du monastère, un élément tout nouveau de poésie, le merveilleux chevaleresque, admirable pendant du merveilleux mythologique ; création impossible dans l'antiquité, et qui jamais ne serait venue au monde s'il n'y eût un christianisme et une féodalité.

Or, sur quel sol, dans quel idiome est né ce merveilleux ? Sur notre sol de France, dans notre vieux français. C'est chez nos trouvères, chez eux seulement, dans leurs longs récits de chevalerie, qu'il faut chercher l'origine de ce nouveau secret d'art et de poésie ; c'est à eux que toutes les autres nations de l'Europe en ont fait l'emprunt. Par quelle étrange fatalité faut-il que les inventeurs seuls n'en aient pas profité ; que cette source, qui pour tous a été si féconde, ne se soit tarie que pour nous ? Ces bons trouvères n'ont fait, à vrai dire, qu'étaler des couleurs sur une palette : il fallait un Dante pour créer le tableau ; il ne nous a pas été donné ! Notre goût national, trop frêle pour grandir et se fortifier sans l'appui d'un vigoureux génie, pencha la tête et se laissa bientôt étouffer par l'érudition. Nous entrâmes ainsi peu à peu dans un monde

qui n'était pas celui de nos pères, monde idéal et de convention. Dieu merci, cependant, nous nous y sommes acclimatés : témoin tant de beaux chefs-d'œuvre qui ont fait notre gloire. Mais aujourd'hui que tout languit et meurt dans cette atmosphère gréco-romaine, aujourd'hui que tous les jeunes esprits cherchent aventure au dehors, pourquoi tâtonner au delà du Rhin et de la Manche, sur les traces de Schiller et de Shakspeare ? Ou bien, si l'on prend le parti de se rattacher au passé national, pourquoi faire halte dans le camp de Ronsard, et ne pas franchir quelques siècles de plus, pour respirer un air franc et dégagé, pour tremper ses lèvres dans cette source de poésie encore si pure et si fraîche ?

Peut-être est-il bien tard aujourd'hui pour puiser à cette source ! Mais ceci est une autre question que nous essaierons de traiter à son tour. Supposons pour le moment, contre l'opinion de beaucoup de gens d'esprit, que la poésie est encore possible de nos jours, et que notre éducation classique n'a pas assez envahi nos esprits, ne nous a pas familiarisés assez exclusivement avec l'antiquité pour que nous puissions sympathiser avec les mœurs et les idées de nos pères ; enfin supposons que le moyen âge est désormais le champ le plus riche qui reste ouvert à l'inspiration : n'en reste-t-il pas moins évident que pour réussir en France , mieux vaut le moyen âge vu et senti à la française qu'arrangé et remanié à l'anglaise ou à l'allemande ? Or, ce moyen âge tout français, où est-il ? Nous l'avons dit, chez nos vieux romanciers, chez nos trouvères. Il ne s'agit que de savoir l'y chercher.

ŒUVRES INÉDITES

DE

MICHEL L'HOSPITAL, CHANCELIER DE FRANCE.

TRAITÉ DE LA RÉFORMATION DE LA JUSTICE.

Avant de devenir chancelier de Marguerite de Valois, duchesse de Berry, et d'être appelé à la garde des sceaux de France, l'Hospital avait rempli durant plusieurs années les fonctions de conseiller au parlement de Paris. Ses lettres nous apprennent qu'il se sentait un grand dégoût pour sa profession : c'est une si triste condition, disait-il, que d'avoir sans cesse devant les yeux des hommes occupés à se nuire, de ne connaître le cœur humain que par ses mauvaises passions, et de voir ceux-là même à qui leur état fait un devoir d'étouffer les haines et les discordes, les exciter à plaisir, parce que les haines et les discordes d'autrui les font vivre ! A la vérité, rien n'était plus capable

d'indigner l'âme élevée de L'Hospital que le spectacle des tribunaux de France au temps où il vivait : à l'esprit de chicane s'était uni chez les gens de robe une cupidité effrénée ; on trafiquait au palais comme on spécule aujourd'hui à la Bourse : charges et jugements, tout se vendait, tout était à l'encan. Aussi l'Hospital nous dit-il que chaque année il voyait avec effroi s'approcher la fin des vacances, et le moment fatal où il devait rentrer dans son antre de duperie et de corruption.

Parvenu au pouvoir, il ne cessa de chercher les moyens d'apporter un terme à tant d'abus. Dans l'assemblée de Moulins, en 1566, il présenta un plan de réforme judiciaire qui fut hautement approuvé ; mais jamais il ne put le mettre à exécution, d'abord parce que les gens de loi faisaient tous leurs efforts pour déjouer ses desseins, ensuite parce que des abus plus grands réclamaient sa vigilance. Il fallait d'une main arrêter la dilapidation des finances, de l'autre opposer une barrière à l'inquisition. Enfin sa disgrâce arriva avant qu'il pût accomplir son projet favori, la réformation de l'ordre judiciaire. Mais retiré dans son manoir de Vignay, près d'Étampes, il jeta, dit-on, sur le papier, le développement des idées qu'il avait exposées à Moulins, et composa sur ce sujet un traité dont quelques amis seulement eurent connaissance. C'est ce traité que M. Dufey (de l'Yonne), avocat, éditeur des *Œuvres de L'Hospital*, prétend avoir découvert à la Bibliothèque du roi, et qu'il donne aujourd'hui au public.

L'ouvrage est-il réellement de L'Hospital ? C'est un point que nous ne prétendons pas décider. Plusieurs motifs pourraient en faire douter. D'abord, de l'aveu de l'éditeur, l'orthographe du manuscrit est postérieure à celle qui était en usage au temps de L'Hospital ; mais, selon

M. Dufey, ce manuscrit n'est qu'une copie faite vers l'an 1600 environ, par ordre du président Séguier, dont les armoiries sont gravées sur la couverture. D'un autre côté, il est fait mention, dans le traité, d'événements dont L'Hospital n'avait pu être témoin, tels que les états de Blois, par exemple, qui se tinrent en 1588, tandis que L'Hospital était mort l'année qui suivit la Saint-Barthélemy, en 1573 ; mais M. Dufey prétend que ce sont là des additions de Derefuge, ami du président Séguier, qui avait été chargé par ce dernier de mettre en ordre le manuscrit de son ami L'Hospital. Quand on a lu l'ouvrage, on est malgré soi de l'avis de l'éditeur : on reconnaît presque à chaque page la même manière, la même couleur que dans les autres ouvrages de L'Hospital ; c'est toujours ce sens droit, cette raison inflexible qu'aucune innovation n'effraie, qu'aucune réforme ne fait reculer ; et s'il fallait une preuve plus particulière de l'authenticité du manuscrit, on la trouverait dans cet emploi continuel de comparaisons tirées de la médecine, qui se remarque pareillement dans tous les autres écrits de L'Hospital.

Selon l'usage du siècle, le traité de la Réformation de la justice est pour ainsi dire encombré d'érudition : c'était la seule manière à cette époque de donner quelque crédit à ses paroles et de capter l'attention du lecteur. Quant au style, presque toujours naïf et vigoureux, il est aussi parfois déclamatoire et emphatique. Les écrivains du XVIe siècle étaient rhéteurs par nature. Presque tous, comme Montaigne, avaient bégayé le grec et le latin dès le berceau ; la moitié de leur vie se passait en quelque sorte à Rome ou à Athènes, et ils finissaient par se croire eux-mêmes beaucoup plus romains que français. De là leur habitude de ne parler que par harangues et d'habiller à la

grecque et à la romaine tout ce qui se passait sous leurs yeux. Ceux qui liront le traité de L'Hospital ne doivent donc pas s'attendre à une exposition nette et précise d'idées habilement classées et savamment coordonnées, mais bien à de continuelles digressions, et, comme il le dit lui-même, « à de longues pourmenades par l'empire romain, tant populaire que monarchique. » Cette manière de ne parvenir à la pensée d'un auteur et aux résultats de son livre que par le chemin le plus long n'est pas dépourvue de charme ; et il faut avouer que si notre méthode moderne de composer les livres satisfait plus vite la raison, l'imagination en revanche a bien quelques droits de s'en plaindre.

L'Hospital commence par tracer un tableau de la justice en France avant l'établissement des parlements permanents et l'introduction des procédures par écrit. Il montre qu'en ce temps-là l'esprit de chicane était presque inconnu, que le titre de plaideur était une ignominie, et que le nombre des procès était si petit, « que l'herbe verdissoit en la court du palais à Paris, comme ez prés des champs. Le malheur feut qu'ung peu auparavant l'érection stable des parlements, et pendant le schisme qui lors estoit en l'Église, le siége de Rome feut transféré en Avignon par le pape Clément V, et y séjourna par le temps et espace de soixante et onze ans : pendant lequel temps les François, qui à tout propos estoient assignez pardevant les judges d'esglise, mesme au Saint-Siége, apprirent les délays, les fintes, les incidens, les formalitez, les subtilitez et toutes les chicannes de la court d'esglise, et se feirent par le laps de temps aussi sçavants que les plus grands maistres du mestier.

» Qu'arriva-t-il de ces belles instrnctions? Choses

estranges, certes ; car auparavant n'y avoit comme poinct de procez et disputes entre eux. Tout en feut incontinent remply, et n'y avoit si malotru qui n'eust quelque chose a démesler avec son parent ou son voisin. »

Avec l'esprit de chicane s'introduisit bientôt la procédure par écrit, car les plaideurs, étant devenus plus subtils, produisaient devant le tribunal une foule de pièces et d'actes si compliqués, et en si grand nombre, qu'on ne pouvait les lire et les examiner à l'audience ; il fallut donc qu'un des juges se chargeât de les contrôler et d'en faire un rapport à sa compagnie ; de là les instructions par écrit. Or, ces instructions donnèrent naissance à un fléau pire que tous les autres, savoir : les procureurs ; car ils devinrent nécessaires, comme dit notre auteur, « parce que tous les gentilshommes ou bourgeois n'avoient pas la capacité pour soubtenir leur faict contre ung bien entendu et plus subtil qu'eux.

» Ainsi sont créez en nombre excessif les procureurs... Et ceste sorte de gens, la plupart desquelz n'ont d'autre but que de faire multiplier, provigner et immortaliser les procez, ne trouvant jamais de maulvaise cause, excepté quand ilz ont une pauvre partye, qui n'a pas moyen de fournir aux frais, ou qu'ilz ont épuisé leurs cliens jusques aux mouelles, sont encore favorisez des mauvais judges, parce qu'ilz font en leur jargon venir l'eau au moulin. »

Mais d'où vient que les procès et les procureurs pullulaient de jour en jour davantage ? C'est que les épices, c'est-à-dire le casuel du métier, devenait chaque jour plus productif. Voici comment L'Hospital raconte l'origine de cet impôt arbitraire levé par les gens de loi sur leurs pauvres clients.

« Arriva, peu après l'érection du parlement de Paris,

sous Philippe-le-Bel, que quelques partyes, ayant eu bonne et prompte expédition de leurs procez, allant remercier leurs judges, leur apportèrent par honnesteté quelques boëtes de dragées par forme de remerciement, en recognoissance de la peine qu'ils avoient eue de décider leurs différents et de la bonne justice qui leur avoit esté rendue... Au reste, c'estoit si peu de cas, que celuy qui donnoit n'en estoit pas plus pauvre, et celuy qui prennoit n'en estoit pas plus riche. Néantmoins, ce qui estoit, de son origine, aussy peu que rien, s'est, par succession de temps, accreu, et a monté à ung si grand et insupportable excès, que je puis dire que le désordre qui est aujourd'huy en la justice de France dérive de ceste, non pas doulce et sucrée, mais bien aspre, amère et piquante espicerie. »

Du temps de Philippe de Valois, les épices n'étaient pas encore converties en deniers ; mais déjà il était d'usage de donner les dragées dans des bassins d'argent ; et ce qui vingt ans auparavant n'était qu'*honnêteté et courtoisie*, était devenu *nécessité*.

Enfin, le 17 mai 1420 parut une ordonnance que les épices *viendroient en taxe*. Toutefois, les juges seuls étaient admis à demander de l'argent pour épices ; défense était faite aux procureurs de rien accepter outre les frais légaux ; ils pouvaient seulement, dans les affaires de grande importance, recevoir deux ou trois livres de dragées.

Sous Charles VII, les procureurs, aussi bien que les juges, eurent droit aux épices en argent. De ce moment, le revenu casuel des gens de loi devint triple et quadruple de leurs émoluments : de tous côtés on se jeta dans la robe par spéculation ; les juges, les procureurs, les avo-

cats naquirent à foison, et avec eux les procès. En même temps s'élevaient de tous côtés des écoles et universités de droit, où l'on enseignait l'art de rendre obscure l'affaire la plus claire, et douteuse la cause la plus juste. En un mot, la manie de plaider se répandit par toute la France, quand un nouveau fléau vint porter le mal à son comble. François Ier, dont les coffres étaient vides, s'aperçut que les gens de robe exploitaient une mine d'or ; il voulut en avoir sa part. Son prédécesseur avait déjà mis en vente les offices de sa maison, il se crut autorisé à faire argent des offices de judicature. De nouvelles charges furent créées, et le fisc les vendit au poids de l'or. Qu'on juge si les nouveaux magistrats, et les anciens à leur exemple, ne mirent pas tout en œuvre pour doubler et tripler leurs épices. Que de moyens de gruger le plaideur ne furent pas inventés ! Les cours de justice devinrent des foires où chacun à l'envi faisait commerce, afin de rentrer dans le capital et les intérêts de ses déboursés. Quant à rendre la justice et à savoir les lois, presque personne ne s'en inquiétait ; il ne s'agissait plus, pour s'asseoir sur les fleurs de lys, de se présenter la tête pleine de science et le cœur plein de droiture, mais la bourse garnie d'argent. Si nous voulons avoir une idée des trafics dont le palais était alors le théâtre, et des bénéfices énormes que les gens de loi retiraient de leurs charges, écoutons L'Hospital. « Aujourd'huy, dit-il, ung office de judicature s'achepte plus que ne monteroient les gaiges, non pas en cinq ans, non pas en cinquante, non pas en cent, mais en trois cents ans ; car ung office de conseiller en la court (afin de justifier mon dire) se vend soixante mille livres et plus, de particulier à particulier ; il ne luy est attribué que deux cents livres de gaiges, lesquelles ne peuvent faire soixante mille

livres qu'en trois cents ans; de manière qu'il faudroit que monsieur le conseiller vesquit cest asge avec cest office, s'il n'avoit autre chose sur quoy se rembourser que sur ses gaiges [1]. »

L'Hospital réclame hardiment l'abolition de cette odieuse vénalité que, deux siècles après, Montesquieu n'osa combattre de front, et qu'il essaya même de justifier. Mais ce qu'il demande par-dessus tout, c'est l'augmentation des gages des gens de robe et la suppression des épices. « Car, dit-il, l'espicerie en ce royaume est plus âgée que la vénalité; c'est elle qui l'a engendrée, eslevée et mise en crédist, de manière que si on ôte à la vénalité cette mère nourrice, on la verra bientôt dessécher et mourir en langueur. »

C'est encore un de ses vœux que les lois soient rendues assez claires et assez intelligibles pour que le nombre des procureurs soit diminué de moitié, et que, hors les affaires de haute importance, on renonce à l'instruction par écrit, pour retourner à une voie plus naturelle et plus prompte de découvrir la vérité et de terminer les différends.

C'est une belle chose qu'un ministre, un chancelier de France déclarant ainsi la guerre aux vieux abus, et se proclamant franchement l'ami des nouveautés et des ré-

[1] « En ce mois d'août Barnabé Brisson fut fait président de la grand'chambre par la cession de Pomponne de Belièvre; et Jacques Faye, advocat du roy, au lieu de maistre Pierre du Roucher; et maistre Pierre du Roucher fut fait maistre des requêtes par la cession de Faye. On disoit que Brisson avoit payé à Belièvre soixante mil livres, et Faye à Brisson quarante mil, et du Roucher à Faye vingt-cinq mil. Quelle justice attendre d'offices si chèrement achetés? » (*Journal de l'Estoile*, année 1500. —Voyez aussi les Opuscules de Loisel, p. 642.)

formes. Pourquoi faut-il qu'un si noble exemple ait eu si peu d'imitateurs, et que, parmi tous nos hommes d'État, les noms d'un Turgot et d'un Necker viennent seuls s'offrir à notre mémoire ! Il serait si facile aujourd'hui d'exécuter ce qu'au temps de l'Hospital il était si malaisé seulement de concevoir ! La révolution a frayé la route ; il ne s'agirait que de réparer ses oublis. Mais il faut le dire à la gloire du premier qui osa parler de réforme judiciaire en France, lors même qu'un successeur digne de lui accomplirait toutes les innovations que les esprits éclairés réclament aujourd'hui, lors même que le code de procédure serait traduit en langue vulgaire, le monopole de la chicane enlevé aux avoués, lors même que toutes les utopies de Bentham, en supposant qu'elles soient toutes bonnes, viendraient à se réaliser, on n'aurait rien fait qui n'eût été prévu et réclamé par la sagesse de L'Hospital, rien qui ne fût en germe dans son ouvrage. Le même hommage pourrait être rendu à tous les grands esprits du XVIe siècle ; ils ont eu un admirable instinct des réformations, et pendant long-temps encore nous ne ferons autre chose qu'admirer, compléter et réaliser leurs idées.

POÉSIES DE MICHEL-ANGE[1].

Il est presque impossible qu'un Italien qui a de l'esprit et surtout un artiste italien ne sache pas faire des vers. Le sentiment de l'harmonie est un don si commun sous ce beau ciel, la langue a tant d'accent et de rhythme, les règles poétiques sont si peu sévères, que sans presque y songer, sans faire les moindres frais d'étude ni de réflexion, tout homme, tant soit peu lettré, peut, s'il veut, composer un *sonetto* agréable. C'est un exercice auquel presque tout le monde se livre, mais sans se croire poète pour cela, sans avoir aucune prétention à l'immortalité. Ceux-là seuls sont dits poètes et s'élèvent à la gloire par la poésie, qui possèdent à un degré extraordinaire cette

[1] Poésies de Michel-Ange Buonarotti, traduites de l'italien, avec le texte en regard, et accompagnées de notes historiques et littéraires, par M. A. Varcolier. 1826.

faculté pour ainsi dire nationale, et qui, ne faisant pas des vers comme tout le monde, créant des règles nouvelles, étendant et modifiant à leur guise l'héritage de leurs devanciers, laissent une trace de leur passage dans le champ de la poésie. Or, ces hommes-là sont très-rares, même en Italie. Depuis Dante jusqu'à Manzoni, comptez les vrais poètes, vous n'en trouverez pas beaucoup plus que chez nous, quoiqu'ils aient pour se recruter une nation entière de faiseurs de vers.

Toutefois, du milieu de ces phalanges vulgaires de poètes amateurs, de temps en temps on en voit s'élever quelques-uns dont la renommée dure encore au delà de leur vie, et pénètre en dehors du cercle de leurs amis. Sont-ils plus grands poètes que les autres? nullement, mais ils sont déjà célèbres dans une autre carrière. L'éclat de leurs autres ouvrages se réfléchit sur leurs vers. On lit, on recueille, on révère des sonnets et des madrigaux qui, composés par une autre plume, seraient tombés dans l'oubli dès le lendemain. C'est là le secret de la réputation littéraire qu'ont laissée après eux presque tous les grands peintres italiens, tels que Léonard de Vinci, Raphaël, le Titien, le Bronzino, le Primatice, Carrache, etc. Leurs vers ne vivent que grâce à leurs tableaux : ce qui n'empêche pas qu'ils ne soient quelquefois très-dignes de renommée; mais chacun de ces prétendus poètes avait dans sa ville des rivaux par vingtaines capables d'en faire d'aussi bons, et dont pourtant on ne parle plus.

Dans laquelle de ces deux classes faut-il placer Michel-Ange? Tout le monde sait qu'il a une réputation de poète; mais la doit-il à ses vers ou seulement au reflet de son triple génie de sculpteur, de peintre et d'architecte? Jusqu'à présent cette dernière opinion prévalait; mais M. Var-

colier a pris à tâche de la réfuter. Selon lui, « Michel-
» Ange obtint dans sa patrie des succès aussi brillants
» comme poète que comme artiste. Plusieurs de ses son-
» nets furent, de son vivant, l'objet de panégyriques.
» L'Arétin, qui ne prodiguait pas la louange, disait que de
» tels vers méritaient d'être conservés dans un vase de
» diamant; enfin la célèbre académie *della Crusca* re-
» connut Michel-Ange comme auteur classique, et le poète
» Pindemonte, pour exprimer que son génie poétique éga-
» lait ses trois autres génies, l'appela *uomo di quatr'*
» *alme*, homme aux quatre âmes ! »

Tous ces faits sont loin d'être concluants. Nous le répétons, rien n'est plus naturel qu'aux yeux de ses contemporains un grand sculpteur qui fait d'assez bons vers passe pour un grand poète. Mais nous doutons qu'aujourd'hui en Italie les hommes capables de juger la poésie attachent aux vers de Michel-Ange la même importance que, selon M. Varcolier, on y attachait au seizième siècle. Quand on a lu ces vers, on est forcé de convenir que si le grand homme qui les a faits eut effectivement quatre âmes, l'une d'elles avait été moins richement dotée que ses sœurs. On trouve bien dans ces vers de Michel-Ange des qualités remarquables; mais elles ne sont, pour ainsi dire, qu'accessoires à la poésie. C'est une versification savante, une grande pureté de langue, un beau choix d'expressions; mais des idées poétiques, de la verve, de l'enthousiasme, de grandes images, c'est en vain qu'on en cherche. Ce style si pur est presque toujours décoloré et abstrait; jamais vous ne l'attribueriez à un peintre, vous le croiriez plutôt sorti de la tête froide et analytique d'un mathématicien. Cela ne prouve-t-il pas que jamais Michel-Ange ne dirigea son âme d'artiste dans la région de la poésie,

et qu'il n'y laissait aller tout au plus que son esprit?

En effet, si un tel génie eût ressenti l'*influence secrète,* s'il eût éprouvé le besoin de parler en vers, croyez-vous que son talent poétique n'eût pas été en harmonie avec ses autres talents? Cet homme qui, dans la Chapelle-Sixtine et au tombeau de Jules II, n'enfantait que des conceptions audacieuses et gigantesques, serait-il descendu de sa sphère sublime chaque fois qu'il prenait une plume au lieu d'un pinceau? Cet esprit fier qui dédaignait toutes les routes battues se serait-il soumis docilement à la mode de son temps, en ne faisant des vers que pour parler d'amour idéal en *concetti* scolastiques? S'il eût songé à lutter avec Pétrarque, n'aurait-il pas commencé par s'abstenir de l'imiter? lui qui prenait en pitié la peinture à l'huile, l'appelant un *travail de femmes*, se serait-il contenté d'exercer son génie dans le cadre mesquin des *sonnets* et des *madrigaux*? Non. Ce n'était pas pour se donner le renom de poète, ce n'était pas pour acquérir une gloire de plus que Michel-Ange écrivait ses vers; c'était seulement pour récréer, pour distraire, pour détendre son esprit. Quelque puissant que soit le génie, il ne peut pas toujours être créateur; il a besoin de se livrer parfois à des occupations faciles et presque routinières. Du temps de Michel-Ange, la société offrait peu de ces moyens de distraction qui permettent à la pensée de se reposer tout en restant active. Il n'y avait point de théâtres, et le monde n'avait de charmes que par la galanterie. Or, Michel-Ange était trop austère pour y chercher ce genre de plaisir; il n'avait donc rien de mieux à faire, quand, après avoir peint ou sculpté tout le jour, il voulait se rafraîchir la tête, que de composer un sonnet ou deux dans sa soirée; et, comme c'était surtout à l'imagination qui avait

travaillé durant tout le matin qu'il s'agissait de donner du relâche, on conçoit pourquoi, en écrivant ses vers, il avait moins d'enthousiasme que de patience, et songeait plus à la grammaire qu'aux idées.

Ce que nous disons de la poésie de Michel-Ange, nous le disons de sa philosophie. Michel-Ange, comme tous les grands esprits de son temps, s'occupait de métaphysique : mais il ne se piquait pas, pour cela, d'inventer des systèmes et de faire école ; il était tout simplement l'écho de Marsilio Ficino et des autres professeurs qui brillaient alors dans sa patrie. Les abstractions philosophiques étaient pour lui, comme les vers, un délassement, un passe-temps. Il ne s'y donnait jamais tout entier, et se mettait seulement au courant des idées répandues autour de lui, sans s'inquiéter beaucoup de les étendre ni de les approfondir. Il est même très-probable que, plus d'une fois, en se promenant dans les jardins *di Poggi Bonzi,* où Ficino exposait à ses amis son néo-platonisme, le grand artiste se laissait aller à quelque distraction, et qu'oubliant de temps en temps les sublimes idées de substance, d'infini, de cause, d'unité, il permettait à sa pensée de se transporter dans cet autre jardin, témoin de ses études chéries, le jardin de Saint-Marc, où Laurent de Médicis faisait exposer les bustes ; les statues, les bas-reliefs et toutes les richesses antiques que chaque jour, dans ce siècle de découvertes, on arrachait au sol de l'Italie.

Pour n'être pas égal à ses autres talents, le talent poétique de Michel-Ange n'en est pas moins très-remarquable : et bien que ses vers ne soient pas de premier ordre, on les lit cependant avec intérêt. Leur prix serait bien plus grand encore, s'ils étaient en quelque sorte les mémoires de leur auteur, si l'on y trouvait quelques confidences sur

sa manière de sentir les arts, sur les idées et les sentiments qui le dominaient quand il composa ses chefs-d'œuvre ; malheureusement ces sortes de révélations y sont rares. Il n'y a guère que deux idées qui reviennent sans cesse dans ces poésies, l'amour et la religion. On sait quelle fut la passion de Buonarotti pour la célèbre Vittoria Colonna, veuve du marquis de Pescaire. Il aima cette femme jusqu'à l'idolâtrie, mais avec une pureté toute platonique. Voici comment il dépeint l'amour qu'elle lui inspirait :

L'amor che di te parla in alto aspira,
Ned è vano e caduco ; e mal conviensi
Arder per altro a cuor saggio e gentille :

L'un tira al cielo, et l'altro a terra tira :
Nell' alma l'un, l'altro abita nei sensi,
E l'arco volge a segno e basse e vile [1].

Lorsque Vittoria mourut, Michel-Ange en conçut un si violent chagrin « qu'il restait parfois, dit Condivi, comme » privé de ses sens. » Il se fit transporter auprès de la dépouille mortelle de son amie, et, après l'avoir contemplée long-temps en silence, il se retira, lui donnant un baiser sur la main. Quelques années après, il disait, avec une candeur toute touchante, qu'un de ses regrets était de ne l'avoir pas au moins embrassée sur le front.

[1] L'amour que tu inspires n'a rien de vain ni de fragile ; tous ses désirs sont élevés. Brûler d'un autre amour serait indigne d'un cœur noble et vertueux.

Cet amour rapproche l'homme des cieux, l'autre le rabaisse à la terre : le premier a son siége dans l'âme, le second dans les sens ; il ne dirige son arc que vers un but bas et méprisable.

Quelle que fût la pureté de cet amour idéal, il se le reprocha dans sa vieillesse, et éprouva un véritable repentir de lui avoir donné trop de place dans son âme. C'est dans cette disposition d'esprit qu'il écrivit ses sonnets religieux, les plus beaux, selon nous, qui soient sortis de sa plume. Les pensées en sont presque toujours fortes, les images solennelles et majestueuses, et l'on sent qu'en les composant il prenait conseil de son âme, qu'il obéissait à une inspiration, au lieu de fouiller dans sa mémoire et de former, avec les fragments qu'elle lui fournissait, une sorte d'ouvrage de marquetterie. C'est malheureusement de cette dernière manière qu'il a composé presque tous les sonnets où il parle d'amour. Ce sont, en général, des imitations de Pétrarque et de ses successeurs, copies qui n'ont jamais la grâce du dessin original, et dont les couleurs manquent presque toujours de fraîcheur et de nouveauté.

En voici un exemple : les deux poètes, dans les sonnets qu'on va lire, retracent les impressions qu'ils éprouvent à la vue des lieux qu'ils ont parcourus autrefois avec leurs maîtresses.

SONNET DE PÉTRARQUE.

Sennucio, i' vo' che sappi in qual maniera
Trattato sono, et qual vita è la mia.
Ardomi et struggo ancor, com' io solia :
Laura mi volve, e son pur quel ch' i m' era.

Qui tutta umile, e qui la vidi altera;
Or aspra, or piana, or dispietata, or pia :
Or vestirsi onestate, or leggiadria;
Or mansueta, or disdegnosa, or fera.

Qui canto dolcemente, et qui s' assise:
Qui si rivolse, et qui raltenne il passo:
Qui co' begli occhi mi trafisse il core;

Qui disse una parola, e qui sorrise;
Qui cangio' l viso. In questi pensier, lasso!
Notte e di tienni il signor nostro amore [1].

SONNET DE MICHEL-ANGE.

Qui intorno fu dové 'l mio ben mi tolse
Sua merce, 'l core, e dopo quel la vita:
Qui coi begli occhi mi promise alta
E qui benignamente mi raccolse.

Quinci oltre mi legò, qui mi disciolse,
Qui risi e piansi, e con doglia infinita
Da questo sasso vidi far partita
Colei ch' a me mi tolsé e non mi volse.

[1] Je veux, Sennucio, que tu saches comment on me traite et quelle vie est la mienne. Je brûle, je me consume encore comme autrefois, et, subjugué par Laure, je suis toujours ce que j'étais.

Ici je l'ai vue simple et modeste, la fière et orgueilleuse, tour à tour douce et cruelle, sensible et impitoyable, se parer de pudeur ou de grâce, et se montrer tantôt affable, tantôt dédaigneuse et sévère.

C'est là qu'elle a chanté avec tant de douceur, ici qu'elle s'est assise. Dans cet endroit elle se retourna, dans cet autre elle retint ses pas; là un trait de ses yeux vint me percer le cœur.

Là elle me dit une parole, ici sa bouche sourit, ici son visage changea de couleur. Hélas! telles sont les pensées dont l'amour, notre maître, m'entretient la nuit et le jour!

Qui ritorno sovente e qui m' assido,
Né per le pene men che' pei contenti
Dov' io fui prima preso onoro il loco.

Dei passati miei casi or piango, or rido
Come, amor, tu mi mostri, e mi rammenti
Dolce o crudo il principio del mio foco [1].

Quelle simplicité, quel charme d'expression et de pensée dans les vers de Pétrarque ! et, au contraire, dans ceux de son imitateur, comme on sent la gêne et le travail ! Comme les idées sont confuses, communes, et souvent obscures !

Dans les sonnets religieux, la poésie de Michel-Ange a une tout autre couleur ; elle est bien mieux en harmonie avec la nature de son génie. Parmi ces sonnets, on remarquera particulièrement le XXVe et le XXVIIe. Il faut citer aussi la pièce de vers qui lui fut inspirée par la perte de

[1] C'est ici que mon unique bien daigna soumettre à ses lois et mon cœur et ma vie, ici que ses beaux yeux flattèrent mon espoir, là que son accueil fut doux et favorable.

En cet endroit, sa main forma mes chaînes ; dans cet autre, elle les brisa ; ici je fus dans l'ivresse et là dans la douleur ; enfin c'est de ce rocher que j'ai vu, avec désespoir, s'éloigner celle qui me ravit à moi-même et qui m'a délaissé.

Souvent j'y retourne, souvent je reviens m'asseoir dans ces lieux où pour la première fois mon cœur perdit sa liberté, et qui me sont chers non moins par les peines que par les plaisirs que j'y éprouvai.

Je retrouve des souvenirs tantôt tristes, tantôt riants, selon que tu te plais, amour, à me rappeler les rigueurs ou les bontés de l'objet qui m'enflamme.

son frère et de son vieux père, morts presque en même temps ; ce morceau, qui n'a d'autre défaut que de tomber quelquefois dans le lieu commun, renferme plusieurs passages où les pensées les plus hautes se mêlent à la sensibilité la plus tendre ; c'est une élégie écrite par un chrétien : la religion y conserve toute sa sévérité, mais la tendresse et la douleur y parlent aussi leur langage.

La traduction de M. Varcolier manque quelquefois de force et de précision ; en revanche, elle est souvent très-élégante et toujours correcte. Les passages obscurs, qui sont assez fréquents, nous ont paru interprétés avec une rare sagacité. Quant aux notes qui accompagnent chaque pièce de vers, elles attestent beaucoup d'études, et sont pleines de détails instructifs sur Michel-Ange. C'est peut-être la partie la plus intéressante de l'ouvrage.

LA MESSIADE DE KLOPSTOCK[1].

De toutes les épopées dont les littératures étrangères se glorifient, la Messiade est peut-être la moins connue en France. Le Tasse, Milton, le Camoëns ont trouvé parmi nous des traducteurs ; et quoique leurs plus grandes beautés se soient rarement conservées dans des versions toujours plus ou moins infidèles, nous sommes en état néanmoins d'apprécier leur génie ; nous connaissons la marche de leurs poèmes, et tant de belles pensées qui restent belles même en perdant le charme de l'expression originale. Klopstock, au contraire, est à peine connu de nom, même parmi les lettrés. En effet, il faut ou le lire en allemand, ce que fort peu de gens peuvent faire, ou renoncer à le connaître. Il existe bien à la vérité deux ou trois traductions

[1] Essai de traduction de la Messiade, poème de Klopstock, fragments des IIe et IIIe chants, avec le texte en regard, par M. Hippolyte Topin, professeur de l'Université. 1825.

de la Messiade, l'une par un M. d'Antelmy, professeur de mathématiques, imprimée à Paris en 1769; l'autre par madame Kourzrock, de l'Académie des Arcades, publiée en l'an IX, une autre enfin datée de Neufchâtel; mais toutes ces traductions sont en général incomplètes, et de plus si incorrectes, si diffuses, si mal écrites, que mieux eût valu pour Klopstock rester tout à fait ignoré que de se produire à nos yeux avec de tels interprètes. Au reste, nous ne croyons pas que sa réputation en ait beaucoup souffert; car aucune traduction n'a été lue, et elles n'ont, je crois, servi à faire donner au poème ni un éloge ni une critique.

Peut-être à l'époque où elles parurent, une traduction moins imparfaite n'eût-elle pas obtenu un sort plus heureux. Ce n'est guère que depuis quelques années que notre goût littéraire est devenu un peu cosmopolite, et que l'envie nous a pris de faire connaissance avec les chefs-d'œuvre de nos voisins. Jusque-là nous n'admettions à l'honneur de nous amuser que leurs romans, leurs mélodrames ou leurs brochures du jour; il n'y avait qu'un très-vif intérêt qui pût nous faire trouver du charme dans la traduction d'un ouvrage étranger; quant au mérite littéraire, nous n'avions pas même l'idée d'en chercher ailleurs que chez nous. Or, de tous les poèmes épiques, la Messiade est à coup sûr le moins intéressant, dans l'acception vulgaire de ce mot. La mort et la résurrection du Christ racontées par les évangélistes sont bien autrement dramatiques et attachantes que dans les vers de Klopstock, qui sans cesse interrompt son récit par des discours ou des digressions sans fin, et qui, entraîné par la pente naturelle de son génie, entonne souvent un hymne quand il s'agit de peindre ou de raconter. Aussi ne saurait-on lire de suite

plusieurs chants de ce poème, pas plus qu'on ne pourrait lire sans intervalles un recueil d'odes, ou de dithyrambes. Mais si une fois on consent à se passer d'intérêt dramatique, et que l'on ne considère dans la Messiade que les richesses poétiques dont elle abonde, et ces épisodes si touchants et si profondément conçus, ce sentiment religieux si haut et si pur qui éclate dans chaque vers, surtout si l'on songe à la place que son auteur occupe dans la littérature allemande, que c'est lui qui le premier ouvrit la carrière à la nouvelle muse germanique, alors un autre genre d'intérêt s'empare du lecteur, et il ne tarde pas à concevoir et même à partager l'admiration que l'Allemagne professe pour ce grand et bel ouvrage.

Ce fut un véritable coup d'audace et le signal d'une grande révolution, que la publication des trois premiers chants de la Messiade, il y a bientôt quatre-vingts ans. Qu'on se figure l'étonnement de ces bons littérateurs allemands accoutumés à parodier lourdement les productions légères de nos beaux esprits de France, et à défigurer chaque jour leur langue par l'introduction de mots français ou latins, quand ils virent un jeune homme de vingt-quatre ans leur présenter un poème dans lequel la vieille langue germanique était dégagée de tout alliage étranger, dont les vers marchaient sous un rhythme et dans une mesure jusque-là inconnus, dont le sujet enfin, pour comble d'innovation, n'était emprunté ni à la féerie ni à la mythologie, mais bien à ce livre sacré dont les traits sublimes sont gravés dans toutes les mémoires. Jamais on n'avait vu un poème si simple ni des vers si austères et si majestueux. L'Allemagne, un moment en suspens, comme pour revenir de sa surprise, retentit bientôt de bruyants concerts de louanges; une sorte de fierté vint s'emparer des compatriotes du

jeune poëte ; ils s'apercevaient enfin que le rude langage de leurs pères avait aussi sa poésie, et par là s'ouvrait devant eux un champ de gloire inespéré ; en même temps, ils apprenaient que le système français ou académique n'était pas le seul qui eût le privilége de faire naître des chefs-d'œuvre, et qu'on pouvait, dans une autre route, trouver des beautés plus simples, plus naturelles, et surtout mieux appropriées au goût et aux mœurs de leur nation. Déjà cette opinion commençait à germer en secret ; Milton, Shakspeare avaient pénétré en Allemagne et s'étaient fait de nombreux partisans ; à l'apparition de la Messiade, la révolte éclata ouvertement ; et dès lors deux partis divisèrent la littérature allemande, l'un le parti français, dont le spirituel et gracieux Wieland se constitua le champion ; l'autre, le parti germanique, qui marcha d'abord sous les auspices de Klopstock, et qui ensuite eut pour chefs Lessing, Goëthe et Schiller.

Pour sentir vivement les beautés de la Messiade, il ne suffit pas, comme pour admirer le poëme de Milton, d'aimer les créations brillantes et audacieuses de l'imagination ; il faut en quelque sorte être Allemand, c'est-à-dire sérieux, rêveur et enclin aux méditations religieuses ou spiritualistes. Ce n'est pas à toutes les heures de la journée, ni dans toutes les dispositions d'esprit qu'on peut lire et comprendre un tel livre ; si vous sortez de penser à la politique, au théâtre, aux affaires pratiques de la vie, vous pourrez parcourir deux cents vers avant de vous sentir ébranlé, vous vous croirez au milieu d'un chaos de mots obscurs. Cette poésie est si concentrée, si métaphysique, que ce n'est que peu à peu qu'on parvient à en pénétrer le sens et l'esprit, à peu près comme en entrant dans une de ces cathédrales gothiques où la lumière ne pénètre qu'à

travers des vitraux colorés, ce n'est qu'au bout d'un moment que notre œil, oubliant le soleil qui brille au dehors, parvient à distinguer les objets au milieu de ce jour mystérieux. Ceci a peut-être un peu l'air de mysticisme, mais ce n'est que la peinture exacte de ce que nous avons éprouvé en lisant Klopstock. Si une fois on se trouve en disposition de sentir ce genre de poésie, et que l'on tombe sur un des beaux épisodes, on ne saurait trouver, ce nous semble, une source d'émotions aussi vives et aussi profondes. Quoi de plus beau, par exemple, que l'hymne d'adoration adressée du haut des cieux par Adam et Ève à la Vierge Marie et à son divin fils ! Quoi de plus attendrissant et de plus fortement conçu que le caractère de cet Abbadonna, qui, séduit par Satan, se révolta jadis avec les mauvais anges, mais qui, précipité au fond des enfers, a reconnu son crime, et, dévoré de remords, regrettant le ciel sa patrie, adresse sans cesse des imprécations à son séducteur, sans oser demander à Dieu son pardon, car il sait que sa faute est irrémissible et son supplice éternel. Tout à coup il aperçoit, à côté du trône céleste, Abdiel, son frère, qui jouit des félicités des justes, et qui détourne de lui ses regards :

« Abdiel, ô mon frère ! s'écrie-t-il, tu veux donc te » séparer à jamais de moi, m'abandonner à jamais dans la » solitude. Pleurez, pleurez sur moi, enfants de la lumière ! » Abdiel ne m'aime plus, Abdiel ne m'aimera jamais plus. » Flétrissez-vous, berceaux de verdure, où nos cœurs » fervents s'entretenaient de Dieu et de notre amitié ! Tarissez, sources célestes, au bord desquelles nos voix » pures chantaient les louanges de l'Éternel ! Abdiel mon » frère est mort pour moi ! Abdiel mon frère ne m'aimera » jamais plus ! »

Nous pourrions encore citer d'autres morceaux d'une poésie admirable ; tels que le songe et la tentation d'Ischariot, les amours des deux enfants de Zaïre et de la veuve de Naïm ressuscités par Jésus, etc. Toutefois il faut avouer que ce ne sont là que des beautés isolées, et que, considéré dans son ensemble, le poème est languissant, rempli de discours inutiles et interminables, et que par-dessus tout cela le style est d'une monotonie qui devient bientôt fatigante. Mais, malgré ses imperfections, la Messiade n'en est pas moins une des créations les plus remarquables de la poésie allemande, et nous avons souvent entendu déplorer avec raison qu'aucune traduction digne d'elle ne l'eût fait jusqu'à présent passer dans notre langue. Un jeune professeur de province, M. Topin, a conçu l'idée laborieuse de remplir cette lacune ; après plusieurs années de travail a sidu, il a réuni, dit-on, de nombreux matériaux pour la traduction complète de ce long poème ; et il vient d'en faire imprimer quelques fragments, sans doute dans le dessein de demander au public des encouragements et des conseils pour le soutenir dans sa grande entreprise. Nous nous hâtons de répondre à son appel. A en juger par l'échantillon qu'il nous présente, son travail est digne à coup sûr d'être conduit à sa fin. M. Topin paraît très-versé dans la langue de Klopstock ; les interprétations des passages obscurs nous ont paru ingénieuses, et son style répond assez souvent à la majesté de l'original. Toutefois, comme il n'a fait qu'un *essai*, et qu'il est temps encore de donner des conseils, nous lui dirons qu'il ait à se garder de son penchant pour la paraphrase. Ainsi, par exemple, dans le songe de Judas Ischariot, quand Klopstock fait dire tout simplement à Satan :

Und du schlæfst, Ischariot!

c'est-à-dire: « Et toi aussi tu dors, Ischariot ! » pourquoi M. Topin traduit-il : « C'est donc ainsi, mon fils, que tu t'abandonnes aux douceurs du repos ! »

Il n'y a pas là un seul mot de l'original, tout est changé et allongé ; or il en résulte que la pensée aussi est altérée, car elle perd le ton brusque et véhément qu'a voulu lui donner l'auteur.

Nous pourrions multiplier les citations de ce genre, mais nous aimons mieux nous en fier à M. Topin du soin de découvrir et de faire disparaître de telles taches. Nous lui recommanderons aussi d'éviter soigneusement les inversions inutiles : il est un principe de traduction dont on ne s'éloigne guère impunément ; c'est d'abord de rendre toujours l'expression de l'auteur qu'on traduit par l'expression équivalente en français, pourvu que le mot ait la même signification dans les deux langues, et qu'il ne soit ni trop trivial ni passé de mode ; et, en second lieu, de conserver religieusement les mots dans l'ordre où ils se trouvent placés, toutes les fois qu'il n'en résulte pas une construction incompatible avec la grammaire. L'ordre dans lequel un bon écrivain place ses mots n'est jamais arbitraire, c'est même par là que se traduit le premier jet de sa pensée; c'est donc le défigurer que de disposer les mots de ses phrases dans un ordre peut-être plus académique, mais à coup sûr moins original que celui qu'il a choisi. Enfin, nous ajouterons que quand on traduit un poète il ne faut pas se croire obligé de faire de la prose plus poétique que ses vers. La poésie consiste bien rarement dans ce qu'on appelle au collége l'élégance ; et cela est vrai surtout de Klopstock, qui ne s'élève jamais au sublime que grâce à l'énergie, à la concision et à la simplicité de ses expressions.

Nous espérons que M. Topin verra dans la franchise de nos avis une preuve de l'estime que nous a inspirée son utile travail : il doit savoir qu'on ne donne guère de tels conseils qu'à ceux qui sont dignes de les entendre et d'en profiter.

HISTOIRE DE DON JUAN D'AUTRICHE,

PAR M. ALEXIS DUMESNIL.

Jusqu'à l'âge de quinze ans don Juan d'Autriche ignora qu'il était fils naturel de Charles-Quint. Quelques jours après sa naissance il avait été transporté de Ratisbonne à Villa-Garcia, près de Valladolid, où il vécut inconnu sous la tutelle de don Louis Quixiada, grand-maître de la maison de l'empereur. Quixiada et sa femme Ulloa élevèrent leur pupille avec un zèle et une tendresse sans égale. A quinze ans don Juan était déjà un prodige de force, d'adresse et d'intrépidité.

Philippe II et sa cour se trouvaient à Valladolid, lorsqu'un matin le jeune don Juan fut éveillé par le bruit du cor, qui retentissait dans la forêt du mont Torros. Il se lève; mais quelle surprise! ses modestes vêtements ont disparu pour faire place à des habits riches et somptueux; des valets, qu'il ne connaît pas, viennent prendre

ses ordres ; on attache autour de son cou la large fraise espagnole ; on jette sur son pourpoint un magnifique manteau. Au milieu de cette scène de féerie, survient Quixiada, qui dit à son pupille : « Montez à cheval, don Juan, et sui-» vez-moi : le roi chasse dans la forêt ; vous allez lui être » présenté. Ce jour est un grand jour pour vous, la fortune » vous comble de ses faveurs. » Puis, sans en dire davantage, il lui fait signe de le suivre, et bientôt les voilà qui s'enfoncent dans l'épaisseur de la forêt.

Cependant don Juan, tout troublé, cherchait à deviner quelles étaient ces faveurs que lui préparait la fortune. Déjà il se voyait page du roi ou enseigne dans ses armées, lorsqu'ils aperçurent à quelque distance une cavalcade. « Voici le roi, dit Quixiada ; » et aussitôt il conduit son pupille aux pieds du monarque. Philippe s'était avancé de quelques pas : il releva don Juan avec douceur, et lui demanda d'un ton affectueux et presque en souriant : « Savez-» vous quel est votre père ? » Don Juan se troubla, rougit, tourna ses regards vers Quixiada. « Vous êtes fils d'un » homme illustre, reprend Philippe : Charles-Quint est votre » père et le mien. » A ces mots il le serre entre ses bras et le présente à sa cour, en ajoutant, avec un ton enjoué qui ne lui était pas ordinaire : « De notre vie nous n'avons » fait une chasse plus heureuse. »

On ne pouvait entrer dans le monde d'une manière plus romanesque. Don Juan, que son imagination espagnole avait, pour ainsi dire, habitué au merveilleux, ne parut ni surpris ni embarrassé de sa nouvelle fortune. Sa première éducation avait été toute militaire : déjà l'on entrevoyait en lui le génie d'un grand capitaine ; aussi toutes ses études, toutes ses pensées furent-elles portées vers la carrière des armes. Cependant Philippe, dans sa politique,

avait destiné son frère aux dignités de l'Église ; mais don Juan osa braver ce caractère ombrageux et sa volonté absolue. En dépit des menaces et des promesses, il refusa d'entrer dans les ordres et n'eut pas même besoin, comme plus tard le prince Eugène, de laisser là le petit collet pour endosser la cuirasse et manier l'épée de général.

Toutefois l'amour pensa faire ce qu'avait tenté vainement la sombre politique de Philippe. Don Juan, épris de la belle Marie de Mendoza, oublia pendant plus de deux ans auprès d'elle tous ses desseins belliqueux. Il en eut une fille, qu'il fit élever secrètement au château de Villa-Garcia. La bonne Ulloa rendit au fils le même service qu'elle avait rendu au père.

Mais, pendant que don Juan se livrait tout entier au bonheur d'aimer, la cour d'Espagne, naguère brillante, devenait triste et silencieuse. Elle allait être bientôt témoin de scènes tragiques et d'une déplorable catastrophe. *Je sais bien des choses,* avait dit Philippe, en jetant un regard terrible sur la reine et sur don Carlos son fils. Cette parole menaçante avait rempli toutes les âmes de sinistres pressentiments. Carlos lui-même, soit frayeur, soit désespoir, se préparait à sortir du royaume. Don Juan eut connaissance de ce dessein, et, par un motif sans doute honorable, mais qui devait être d'une bien funeste conséquence, il se crut obligé d'en avertir son frère. On sait comment le monarque empêcha le départ de son fils. En vain don Juan, quand il vit le mal qu'il avait fait, se jeta-t-il le premier aux pieds du roi pour fléchir sa rigueur ; en vain, quand les juges s'assemblèrent, osa-t-il paraître à la cour en habit de deuil, et sous ce costume redoubler ses instances. Ni larmes ni prières ne purent changer la résolution de Philippe. Don Carlos, jugé par ses plus cruels ennemis, fut mis à mort dans

les cachots de l'inquisition, à l'âge de vingt-deux ans[1].

Philippe, une fois délivré de son fils, et n'ayant plus, pour ainsi dire, qu'un seul rival à surveiller, montra moins de répugnance à laisser don Juan exercer son courage. Il lui confia le commandement de quelques vaisseaux, puis il le nomma gouverneur de Grenade, avec la mission de soumettre les Mauresques, qui venaient d'entrer en révolte. Don Juan se couvrit de gloire; mais il fut bientôt rappelé à la cour. Philippe était déjà fatigué du bruit de sa renommée, et cependant combien de précautions n'avait-il pas prises pour calmer ses défiances et apaiser sa jalousie! N'avait-il pas ordonné au prince de ne prendre que le titre d'*excellence* au lieu de celui d'*altesse!* et de ne sortir sous aucun prétexte de Grenade pour se mettre à la tête des troupes, bien qu'il lui en donnât le commandement!

Malgré les efforts de Philippe pour étouffer la réputation naissante de son frère, l'Europe avait déjà les yeux fixés sur le jeune vainqueur des Mauresques; et, lorsqu'il fallut choisir un capitaine pour sauver la chrétienté, un nouveau Charles-Martel qui opposât une barrière aux envahissements des hordes musulmanes, Rome, Venise et tous les princes chrétiens décernèrent d'une commune voix le titre de généralissime à don Juan, et force fut à Philippe de confirmer ce choix glorieux.

A cette époque, les rois catholiques n'avaient pas encore reconnu la légitimité du Grand-Turc; ils ne lui avaient pas donné place dans l'équilibre européen, et l'on pouvait sans crime songer à refouler ces barbares au delà du Bosphore. Le sultan Sélim ayant enlevé aux Vénitiens le

[1] Le 24 juillet 1568.

royaume de Chypre, la cause de Venise devint aussitôt celle de toute l'Europe. L'Italie et l'Espagne armèrent pour arracher aux infidèles leur nouvelle conquête, et la ville de Messine vit se réunir en quelques mois dans son vaste port plus de deux cents galères et environ soixante-dix grands vaisseaux ou frégates.

C'est cette flotte formidable qui est confiée au commandement de don Juan : à peine a-t-il reçu de son frère la permission de quitter l'Espagne, qu'il court à Messine, se met en mer et arrive bientôt à la hauteur des îles Curzolari, à huit lieues de Lépante, et non loin du rivage jadis témoin de la bataille d'Actium. Les Turcs l'attendaient avec quatre cents voiles. Certain de la victoire, le pacha, comme autrefois Xerxès, avait chargé quelques-unes de ses galères de chaînes et d'instruments de supplice. Tout cet orgueil vint tomber devant la valeur et l'habileté de don Juan. Cependant le combat fut opiniâtre : dix mille chrétiens payèrent de leur vie le gain de cette mémorable bataille. Mais la perte des musulmans s'élevait à plus de trente mille hommes, et ils laissaient au pouvoir du vainqueur deux cents galères et tous leurs vaisseaux de transport. Eux qui la veille se proposaient d'assaillir les côtes d'Italie, reculent épouvantés jusque sous les murs de Constantinople ; il fallait les y suivre, il fallait d'un seul coup détruire les débris de leur flotte, et profiter des premiers moments de leur consternation pour les chasser à jamais du sol de l'Europe. C'était l'avis de don Juan. Il voulait en même temps envoyer quelques vaisseaux sur les côtes de la Grèce pour appeler les Hellènes à la liberté. Ces généreuses pensées ne purent s'accomplir. Les amiraux des alliés étaient pressés de partager les dépouilles, et refusaient de continuer la guerre dans la saison des

vents et des tempêtes. Don Juan, triste de voir les fruits de sa victoire s'échapper de ses mains, revint passer l'hiver à Messine, avec l'espoir de rouvrir au printemps la campagne.

On chantait ses louanges dans toute l'Europe ; les chrétiens s'étaient vus menacés de bien près ; leur terreur avait été grande ; ils regardèrent leur délivrance comme un prodige. A leurs yeux, don Juan n'était plus seulement un habile capitaine, il tenait sa mission de la Providence, c'était un ange chargé d'accomplir ses célestes décrets ; et tandis que les vieux soldats de Charles-Quint s'écriaient, en admirant la brillante valeur de leur nouveau général : *Ea es verdadero hyo del emperador,* « Il est le vrai fils de l'empereur, » toutes les églises de la chrétienté retentissaient de ce passage de l'Écriture dont on faisait l'application au vainqueur de Lépante : *Fuit homo missus à Deo cui nomen erat Joannes.*

Il ne manquait à don Juan qu'une couronne pour devenir le plus grand homme de guerre de son siècle et surpasser son père lui-même en puissance et en renommée. Mais la fortune, en le douant de courage et de génie, avait oublié de le rendre capable d'en suivre en liberté les inspirations ; né aux pieds du trône, il ne fut toute sa vie qu'un soldat, premier esclave d'un maître qui lui mesurait sa gloire d'une main avare, et n'applaudissait parfois à ses plans gigantesques que dans l'espoir qu'il échouerait en les exécutant. C'est ainsi qu'il approuve son dessein de passer en Afrique pour fonder sur ce rivage une monarchie chrétienne qui devait servir de frein aux irruptions des barbares d'Orient ; mais à peine don Juan s'est-il emparé de Tunis et de tout le pays d'alentour, que Philippe, inquiet de voir son frère se dresser un trône, lui ordonne

de laisser là ses conquêtes et de revenir en Europe. Le jeune vainqueur obéit et retourne s'exiler à Naples.

Semblable obéissance devait bientôt jeter quelques nuages sur la gloire de don Juan. La révolte des Pays-Bas survivait aux cruautés du duc d'Albe et à la timide modération du courtisan Requesens ; il fallait un homme dont le nom inspirât assez de respect pour faire rentrer ces malheureuses provinces dans le devoir ; un homme qui eût la force de ressaisir le pouvoir sur ceux qui l'avaient envahi, et de rétablir partout l'harmonie et la discipline. Le choix de Philippe tomba sur don Juan. Voilà donc le héros de Lépante devenu l'exécuteur d'une sombre vengeance, le complice d'un despotisme inique et oppresseur. Celui qui emportait naguère dans les combats les vœux et les benédictions de l'Europe va s'entendre maudire par la moitié des peuples chrétiens. En vain dans cette triste guerre voulut-il d'abord conserver pure et intacte la générosité de son cœur, il ne pouvait rendre justes les ordres qui lui étaient imposés, et cependant il devait les accomplir ; à force de soumettre sa conscience à cet odieux devoir, à force d'entrer en commerce avec la tyrannie, il laissa, comme à son insu, ses idées se rétrécir, son âme franche consentit à l'astuce, l'artifice devint un de ses moyens de victoire, et on le vit s'honorer comme d'un beau triomphe d'avoir enlevé la forteresse de Namur par une perfidie qui, peu d'années auparavant, l'aurait fait rougir.

Toutefois, les exploits de don Juan inquiétaient Philippe; peut-être aussi le prince, las de sa condition subalterne, méditait-il quelques desseins ambitieux. Le bruit courait alors qu'il avait fait avec le jeune Henri de Guise un traité secret, par lequel il promettait au prince lorrain

de l'aider à s'emparer de la couronne de France, pourvu qu'à son tour il en reçût des secours pour s'établir roi des Pays-Bas. Que ce projet fût réel ou supposé, Philippe se hâta de le prévenir. Après quelques jours d'une maladie violente, don Juan termina sa vie dans d'horribles convulsions, et aussitôt après sa mort son cadavre se couvrit de taches noires et livides. Il mourait à trente-trois ans, le premier jour d'octobre 1578, dans le mois où il avait coutume de célébrer l'anniversaire des victoires de Lépante et de Tunis.

Telle fut la vie de don Juan d'Autriche. Dans cette esquisse abrégée et sans couleur, on ne peut qu'entrevoir tout ce qu'elle a d'intéressant et de pittoresque. M. Alexis Dumesnil lui a prêté le charme d'un style facile et souvent plein de mouvement. Une telle histoire a tout l'attrait du drame ou du roman, tant les faits sont piquants par leur singularité. Peut-être l'auteur aurait-il pu s'étendre davantage sur le caractère de don Juan : il n'a pas dessiné sa figure d'une manière assez arrêtée. On désirerait aussi quelques développements de plus sur la politique du temps, sur la cour de Philippe, sur la physionomie générale du XVIe siècle. Sans entrer dans les détails qu'exige une histoire critique, l'auteur pouvait faire quelque chose qui ressemblât un peu moins à une narration brillante. Toutefois l'ouvrage, tel qu'il est, offre une lecture très-agréable. On y trouve d'ailleurs une sorte d'intérêt de circonstance. S'il est vrai que nous profitons quelquefois des leçons de l'histoire, quoi de plus opportun que d'offrir aux jeunes princes qui grandissent en ce moment autour des trônes chrétiens l'exemple de don Juan acquérant une gloire immortelle par ses victoires sur les oppresseurs de la Grèce ! Il serait si facile aujourd'hui de faire rever-

dir le laurier de Lépante ! Une coalition de tous les rois d'Europe n'est plus nécessaire : il suffirait de la bourse de M. de Rothschild : trois régiments et six frégates, voilà tout ce qu'il faut aujourd'hui pour rendre à l'humanité de plus signalés services que don Juan avec son génie et ses deux cent soixante-dix vaisseaux.

Novembre 1826.

MÉMOIRES

DU

MARÉCHAL SUCHET, DUC D'ALBUFÉRA,

SUR SES CAMPAGNES EN ESPAGNE,

écrits par lui-même.

La guerre d'Espagne de 1808, sous quelque aspect qu'on l'envisage, est un des plus douloureux souvenirs de notre histoire contemporaine. Oubliât-on qu'elle fut entreprise sous les auspices de la fraude, oubliât-on tout le sang qu'elle nous a coûté, elle nous blesserait encore dans notre orgueil national. C'est là que nous vîmes pour la première fois se briser le talisman qui depuis Marengo nous rendait invincibles. Sans doute, nous y trouvâmes encore de la gloire, gloire plus belle peut-être, ou du moins plus sévère, plus stoïque, que celle qu'on recueillait à ces magiques journées d'Austerlitz et d'Iéna, mais qui aux yeux de l'imagination paraît déjà triste et décolorée. Avancer et reculer sans cesse, gagner des batailles pour en

perdre le lendemain, prendre les villes et les abandonner, dépenser plus d'efforts pour quelques pouces de terrain que naguère pour conquérir tout le sol germanique, voilà ce que nous réservait l'Espagne ! Pendant les cinq ans que dura cette guerre acharnée, toute l'ambition des vainqueurs de l'Europe dut se borner à n'être pas constamment vaincus.

Toutefois dans un coin de la Péninsule, dans une de ses provinces les plus belliqueuses, les plus hérissées de rochers et de forteresses, une de nos armées, échappant à ces alternatives de succès et de revers, garda constamment, pendant les cinq campagnes, l'attitude de la victoire et de la conquête. Elle aussi rencontra d'héroïques résistances, elle aussi n'avança que pied à pied ; mais à mesure qu'elle avançait, elle s'établissait sur le sol comme une colonie armée, elle s'emparait non-seulement du pays, mais de ses mœurs et de la confiance de ses habitants ; en un mot, elle conquérait à la romaine. Il fallut que des événements dont elle n'était pas comptable portassent la guerre dans nos propres campagnes, il fallut qu'en restant dans ses vallées espagnoles elle se vît exposée à être cernée par l'Europe entière, pour qu'elle se décidât à les abandonner, mais alors elle repassa la frontière à pas lents et en bon ordre, toujours comme une armée-modèle, rapportant toutes ses aigles, toute sa fierté, toute sa discipline.

D'où vint à l'armée d'Aragon ce glorieux privilége ? Sans doute elle compta dans ses rangs d'intrépides soldats, d'habiles officiers. Mais ni le courage ni le talent ne manquèrent à ces autres Français qui, dans les provinces voisines, combattaient avec une fortune plus inconstante. Il fallait donc quelque chose de plus que des soldats et des officiers pour obtenir cette continuité merveilleuse de succès ; il fallait la prudence, la résolution et la persévérance

d'un chef que la nature semblait avoir doué tout exprès pour cette guerre difficile.

Il n'appartiendra qu'aux hommes de l'art de juger entre les lieutenants de Napoléon ; mais qu'on nous permette de hasarder ici une observation dont il est impossible de n'être pas frappé : c'est que presque tous ont été redevables de leur grande et juste célébrité au développement pour ainsi dire excessif d'une ou deux facultés presque dominantes, c'est-à-dire à une supériorité toute spéciale ; chez celui-ci vous trouvez dans tout son éclat telle qualité des grands capitaines, chez celui-là telle autre. Leur maître, qui les exploitait en faisceau, était le premier à encourager ces inégalités : il leur appliquait le principe de la division du travail, et prenait plaisir à leur ôter le moyen de devenir complets, afin de les faire grandir chacun dans un certain sens et de les rendre plus aptes à ses besoins. Le maréchal Suchet est de ceux qui échappèrent à cette sorte de mutilation. Ce ne fut pas à la tête des corps de la grande armée qu'il fit son apprentissage de général en chef ; dès l'instant qu'il reçut un commandement, il eut le bonheur d'être abandonné à lui-même, à six cents lieues de la tente du maître, forcé de se suffire et d'obéir à ses inspirations, non-seulement pour commander une charge de cavalerie ou l'assaut d'une place, mais pour tout prévoir, tout ordonner, tout faire ; combattant en quelque sorte pour son propre compte, il put développer sans entraves toutes les facultés dont la réunion est nécessaire au véritable capitaine et surtout au chef d'une guerre d'occupation. Qu'un autre peu accoutumé à cette indépendance et tout empreint des habitudes de l'état-major impérial eût été chargé de cette laborieuse mission, peut-être on l'eût vu se signaler aussi par des actions d'éclat, faire de beaux

siéges, gagner d'importantes batailles; mais aurait-il eu cette prévoyance qui écartait jusqu'aux chances de revers? aurait-il soumis le pays et donné à son armée cette tenue imposante, cette constance, cette discipline? Il est permis d'en douter, et plus d'un exemple pourrait confirmer ce doute. Aussi Bonaparte, à Sainte-Hélène, parlant de ses généraux et reconnaissant combien il en avait peu formé qui lui offrissent toutes les qualités qu'il trouvait réunies dans le maréchal Suchet, disait : « Si j'avais eu deux autres hommes comme lui, j'aurais conquis et conservé l'Espagne. »

Voyez, en effet, pour apprécier quelle est l'influence d'un général sur les destinées d'une guerre, et pour combien il faut souvent compter un seul homme, voyez ce qu'était cette armée d'Aragon, avant qu'elle passât dans les mains du chef sous lequel elle s'est illustrée : à vrai dire, elle n'existait pas. Après la chute de Saragosse, au commencement de mars 1809, l'armée de siége, composée des troisième et cinquième corps, ayant eu l'ordre de se diviser, le cinquième corps prit la route de Valladolid, et le troisième fut destiné à rester en Aragon. Ce troisième corps, dont le gouvernement estimait la force à vingt mille hommes, ne présentait pas en réalité plus de dix à onze mille combattants; les pertes faites pendant le siége avaient été considérables, et les blessures et les maladies avaient achevé de décimer les rangs. L'infanterie surtout avait beaucoup souffert. Les régiments, presque tous de nouvelle formation, étaient organisés d'une manière déplorable, et composés de conscrits mal aguerris. Les artilleurs étaient partis pour l'Allemagne, et avaient été remplacés par des fantassins sans expérience. La solde était arriérée, les caisses vides, le receveur de la province en fuite. Il n'y avait ni magasins ni établissements pour les

subsistances. Si du moins la force morale avait compensé cette pénurie et cette faiblesse numérique ; mais non, l'armée était en proie au plus complet découragement. On voyait dans les rangs des habits bleus, des habits blancs, presque tous de formes différentes ; bigarrure dont ces pauvres soldats étaient honteux, et qui leur ôtait toute considération militaire à leurs propres yeux et à ceux d'une population ennemie pleine d'audace et de dédain. Par une injustice inexplicable, toutes les récompenses accordées aux vainqueurs de Saragosse avaient été distribuées aux militaires du cinquième corps, ceux du troisième n'avaient rien obtenu ; de là une irritation, une effervescence qui, jointe à tant d'autres causes, avait anéanti tout zèle et toute subordination.

Tel était le troisième corps lorsque le général Suchet reçut l'ordre d'en prendre le commandement. Il hésita d'abord, moins peut-être par effroi de la tâche difficile qui lui était imposé, que par regret de quitter sa division. Cette division, la première du cinquième corps, était une vieille bande d'élite, formée, dès le camp de Boulogne, de cinq braves régiments d'infanterie, qui, sous le nom de division Suchet, avait pris une part glorieuse aux journées d'Austerlitz et d'Iéna, et à presque tous les grands combats du Nord. Son chef la chérissait ; il en avait fait sa propre famille ; il l'avait rendue docile, manœuvrière, infatigable ; est-il étonnant qu'il lui en coûtât de s'en séparer ! Un marin ne verse-t-il pas des larmes quand il lui faut quitter la modeste embarcation témoin de ses premiers voyages, pour monter la plus belle des frégates ! qu'est-ce donc quand le vaisseau qu'on lui donne n'a ni mâture ni équipage ! Toutefois, le devoir était impérieux ; il fallut se résigner, dire adieu à ses compagnons d'armes,

et se diriger vers Saragosse, où était resté ce troisième corps si faible et si découragé. Heureusement le général fut contraint pour assurer son retour jusqu'à Saragosse, d'emmener l'arrière-garde de sa chère division. Cette poignée de braves, qu'il retint dans son camp, devint pour lui non-seulement une légion sûre et dévouée, mais un exemple de discipline et de tenue qui devait dans la suite l'aider puissamment à réformer ses nouveaux soldats.

Mais en arrivant à Saragosse, il ne lui fut pas permis de songer à des plans de réforme. L'ennemi, qui depuis deux mois paraissait sommeiller, se présenta tout à coup avec des forces considérables. Il fallut marcher à lui pour dégager une de nos divisions compromises. Dans cette marche nocturne et précipitée, le général acquit bientôt la certitude du mauvais esprit et de l'abattement de son armée. L'avant-garde fut saisie d'une terreur panique : hommes, chevaux, caissons, équipages se jetèrent pêle-mêle au travers des campagnes, et se réfugièrent vers le point de retraite. Au lever du jour, on s'aperçut qu'on n'avait eu affaire qu'à des fantômes. Par bonheur, l'ennemi ne sut pas profiter de ce désordre; mais l'attaque qu'on méditait devint infructueuse : il fallut y renoncer et regagner Saragosse avec la conscience d'un échec, triste début pour des troupes déjà intimidées.

Le général prit aussitôt le parti de rester sur la défensive, et de ne plus se commettre avec l'ennemi que lorsqu'il se serait d'abord rendu maître de l'esprit de ses soldats. De ce moment il les tint enfermés dans leur camp : tous les jours, dès trois heures du matin, il leur faisait prendre les armes, les passait en revue homme par homme, usait de sévérité et de douceur, de menaces et de promesses; veillait à leur habillement, à leur chaus-

sure, à leurs moindres besoins. Grâce à ces rapports continuels, à cette sorte d'intimité du chef et des soldats, on vit bientôt renaître dans les rangs l'émulation et la bonne volonté. Ces hommes abattus reprirent peu à peu confiance en eux-mêmes ; enfin quinze jours suffirent pour rendre la métamorphose si complète, que le général se sentit en état, non plus d'attendre l'ennemi derrière des palissades, mais d'aller l'attaquer dans ses propres positions. C'est ainsi qu'il vainquit à Maria, journée brillante où le courage triompha du nombre, où l'habileté de la manœuvre surmonta les difficultés du terrain. De cette bataille commence, pour la nouvelle armée, une série de succès non interrompus. On la voit vaincre à Belchite, on la voit balayer l'Aragon dans une suite de combats partiels toujours donnés à propos et toujours décisifs ; on la voit enfin pénétrer par la brèche dans Lérida, Mequinenza, Tortose, Tarragone, ces places réputées imprenables, et qui, dans toutes nos vieilles guerres avec l'Espagne, avaient bravé l'attaque de nos plus grands capitaines. En moins de deux années la province tout entière tomba en notre puissance ; mais c'était peu de l'avoir conquise, il fallut la soumettre, la pacifier, l'administrer. Un décret impérial qui nommait le général Suchet gouverneur d'Aragon lui déclarait en même temps que la France ne pouvait plus pourvoir aux dépenses de son corps d'armée, qu'il fallait y faire face avec les revenus du pays ; en un mot, nourrir la guerre par la guerre. Qu'on juge des difficultés d'une telle entreprise ! De quelle prudence, de quelle modération, de quelle adresse n'était-il pas besoin pour charger d'impôts cette population indomptable, pour l'amener à payer ses vainqueurs ! Le général, qui croyait d'abord cette tâche impraticable, parvint à l'accomplir. Il sut s'at-

tacher quelques-uns des principaux habitants de la province, mit les uns à la tête des administrations municipales, les autres en possession des emplois politiques de sous-gouverneurs et de corrégidors. Les tribunaux furent rétablis, le culte doté et honoré. Grâce à tous ces bienfaits, la confiance ne tarda pas à naître; et c'est alors qu'on put se hasarder à faire lever par ce gouvernement franco-espagnol les contributions qu'exigeait l'entretien de l'armée, ce que jamais on n'eût obtenu par la seule force des baïonnettes. Plus tard, dans l'organisation du royaume de Valence, le général Suchet employa avec le même succès ces moyens de pacification. Il fit plus, il donna aux contribuables la consolation de voter en quelque sorte les subsides qu'il réclamait d'eux. Tel fut du moins le but d'une junte qu'il convoqua à Valence en 1813, junte composée des principaux fonctionnaires civils et judiciaires de la province, et des membres de la chambre de commerce, auxquels il fit adjoindre un député par chacun des quatorze arrondissements de recette. Nous parlons de cette innovation presque constitutionnelle seulement pour indiquer avec quel esprit de justice, avec quelle largeur de vues le maréchal Suchet savait gouverner : aussi a-t-il laissé dans tous les pays témoins de ses campagnes un souvenir d'équité et de bonté qui fait encore aujourd'hui prononcer son nom avec vénération. Lorsqu'une mort prématurée l'enleva à sa patrie et à ses amis, on se cotisa à Saragosse et dans les principales villes d'Aragon pour faire célébrer des messes en son honneur. D'autres hommages non moins beaux lui ont été rendus : un littérateur de Valence vient de traduire ses Mémoires en espagnol; et, dans sa préface, que nous avons sous les yeux, il révèle des actes de générosité et de justice

que le maréchal, par modestie ou par oubli, avait négligé de faire connaître. Ce qu'il exalte le plus, et ce qui doit en effet frapper le plus un Espagnol, c'est le respect pour les choses saintes. Le maréchal, nous dit-il, fit restituer aux curés les ornements d'église, les vases et les tableaux enlevés par ordre de la direction des biens nationaux. Il forma un musée et une bibliothèque magnifiques avec les tableaux et les livres arrachés aux couvents qui avaient été détruits ; en un mot, le bien du pays fut toujours son premier but, sa première pensée. Quand on entend un tel témoignage dans la bouche d'un Espagnol, on commence à comprendre avec moins de peine comment pendant toutes ses campagnes l'armée commandée par un tel chef n'essuya pas un revers.

Quoique l'Aragon ait été le point central des opérations du maréchal Suchet, c'est hors de cette province qu'il accomplit les deux actions qui peuvent passer pour les plus éclatantes de sa carrière militaire, la prise de Tarragone, qui lui valut le baton de maréchal, et la conquête du royaume de Valence, qui le fit duc d'Albuféra. On sent, à la lecture de ses Mémoires, que la prise de Tarragone était son fait d'armes de prédilection. Rien de plus beau, en effet, rien de plus attachant, de plus poétique que ce siége entrepris par une inspiration pleine d'audace, et si heureuse qu'elle fit dire à Napoléon : « Voilà qui est militaire », et poursuivi avec une vivacité et une constance sans égale, au milieu des plus formidables obstacles. Le feu de la place, le feu de la flotte anglaise, ces armées de secours qui manœuvraient sur nos derrières, ces mille incidents qui tous surprennent, effraient et semblent rendre le succès impossible, donnent à la description de ce siége tout l'intérêt passionné d'un grand drame. Elle est écrite vive-

ment, elle attache, et nous a semblé un des morceaux les plus remarquables de l'ouvrage. Le maréchal, nous a-t-on dit, y mettait encore la dernière main dans les heures de ses plus cruelles souffrances.

Ces Mémoires, racontés d'un ton simple et avec une précision toute militaire, sont empreints de ce caractère de franchise et de loyauté qui distinguait si bien celui qui les a écrits. Mais c'est là, pour ainsi dire, tout ce qu'il a voulu laisser paraître de sa personne. Il parle peu de lui ; il s'efface constamment, comme pour laisser plus de place à ses frères d'armes. A vrai dire, ce ne sont pas tant ses Mémoires que ceux de l'armée d'Aragon. Le moindre sous-officier qui lui rendit un service, il le place avant lui. Aussi n'est-ce que par le résultat positif de ses actions qu'on peut en apprécier toute l'importance ; et l'on éprouve quelque étonnement lorsque, récapitulant toutes ces victoires racontées avec si peu d'emphase, on voit qu'elles procurèrent à la France, outre la possession pendant cinq ans de deux grandes provinces, 82,000 prisonniers, 94 drapeaux, et 1,415 bouches à feu.

Comme frontispice de ce monument posthume, qu'une main pieuse et tendre a produit au jour pour rendre hommage à une mémoire chérie, un ami, un compagnon d'armes du maréchal, a tracé le tableau de toute sa vie militaire. Ce morceau, quoique l'œuvre de l'amitié, ne sera pas démenti par l'histoire, car dès aujourd'hui un témoignage unanime a déjà consacré l'opinion que cette lecture nous donne du chef ou plutôt du père et de l'historien de cette belle armée d'Aragon.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME PREMIER.

ARCHITECTURE.

MÉLANGES.

FIN DU TOME PREMIER.

Bibliothèque CHARPENTIER, à 3 fr. 50 c. le vol.

Vieux auteurs français.

Le roi Louis XI.	Cent Nouvelles nouvelles	2 vol.
Rabelais.	OEuvres complètes	1 vol.
Malherbe.	Édition d'André Chénier	1 vol.
Satyre Ménippée.	Édition Ch. Labitte	1 vol.

Classiques des 17e et 18e siècles.

J. Racine.	OEuvres	1 vol.
La Fontaine.	Fables	1 vol.
La Bruyère.	Caractères	1 vol.
Pascal.	Pensées	1 vol.
Bossuet.	Discours sur l'histoire universelle	1 vol.
Voltaire.	Siècle de Louis XIV	1 vol.
Mme de Sévigné.	Lettres complètes	6 vol.
Le Sage.	Gil Blas	1 vol.
L'abbé Prévost.	Manon Lescaut	1 vol.
Marivaux.	Marianne	1 vol.
J.-J. Rousseau.	Confessions	1 vol.
André Chénier.	Poésies complètes	1 vol.

Auteurs contemporains.

Mme de Staël.	Corinne	1 vol.
—	De l'Allemagne	1 vol.
—	Delphine	1 vol.
—	De la littérature	1 vol.
—	Révolution française	1 vol.
—	Mémoires (dix ans d'exil), etc.	1 vol.
Victor Hugo.	Notre-Dame de Paris	2 vol.
—	Han d'Islande	1 vol.
—	Dernier jour d'un Condamné. / Bug-Jargal	1 vol.
—	Odes et Ballades	1 vol.
—	Orientales	1 vol.
—	Feuilles d'Automne. / Chants du Crépuscule.	1 vol.
—	Voix intérieures / Les Rayons et les Ombres.	1 vol.
—	Théâtre, nouvelle édition	2 vol.
—	Cromwell, drame	1 vol.
—	Littérature et philosophie	1 vol.
C. Delavigne.	OEuvres dramatiques	3 vol.
—	Messéniennes et poésies diverses	1 vol.
Alfred de Vigny.	Cinq-Mars	1 vol.
—	Stello	1 vol.
—	Nouvelles	1 vol.
—	Théâtre	1 vol.
—	Poésies complètes	1 vol.
Alf. de Musset.	Poésies complètes	1 vol.
—	Comédies et Proverbes	1 vol.
—	Confession d'un Enfant du siècle	1 vol.
—	Nouvelles	1 vol.
P. Mérimée.	Chronique de Charles IX, etc., etc.	1 vol.
—	Colomba, la Mosaïque, etc., etc.	1 vol.
—	Théâtre de Clara Gazul, etc., etc	1 vol.
Charles Nodier.	Romans	1 vol.
—	Contes	1 vol.
—	Nouvelles	1 vol.
—	Souvenirs de la Révolution	1 vol.
H. de Balzac.	Physiologie du mariage	1 vol.
—	Scènes de la vie privée	2 vol.
—	Scènes de la vie de province	2 vol.
—	Scènes de la vie parisienne	2 vol.
—	Eugénie Grandet	1 vol.
—	Le Médecin de campagne	1 vol.
—	La Peau de chagrin	1 vol.
—	Le Père Goriot	1 vol.
—	La Recherche de l'Absolu	1 vol.
—	Le Lis dans la Vallée	1 vol.
—	Histoire des Treize	1 vol.
—	César Birotteau	1 vol.
—	Louis Lambert, Séraphita	1 vol.
Sainte-Beuve.	Poésies complètes	1 vol.
—	Volupté	1 vol.
—	Poésie française au seizième siècle	1 vol.
Aimé Martin.	Éducation des mères de famille	1 vol.
—	Lettres à Sophie sur la physiq., etc.	1 vol.
X. de Maistre.	OEuvres complètes	1 vol.
J. de Maistre.	Du Pape	1 vol.
Benj. Constant.	Adolphe	1 vol.
De Sénancour.	Obermann	1 vol.
Guizot.	Essais sur l'histoire de France	1 vol.
Th. Lavallée.	Histoire des Français	4 vol.
Capefigue.	Histoire de la Restauration	4 vol.
—	Histoire de Philippe-Auguste	2 vol.
De Barante.	Tableau de la littérature	1 vol.
Mme de Rémusat.	Éducation des femmes	1 vol.
S.-Marc Girardin.	Cours de littérature dramatique	1 vol.
Brillat-Savarin.	Physiologie du Goût	1 vol.
E.-J. Delécluze.	Romans, contes, etc.	1 vol.
Topffer.	Nouvelles génevoises	1 vol.
Mme de Krudner.	Valérie, avec préface de S.-Beuve.	1 vol.
M.-J. Chénier.	OEuvres choisies	1 vol.
Mme D.-Valmore.	Poésies, avec notice par S.-Beuve.	1 vol.
Millevoye.	Poésies, avec notice	1 vol.
Ant. de Latour.	Poésies complètes	1 vol.
Henri Blaze.	Poésies complètes	1 vol.
Mme de Girardin.	Poésies complètes	1 vol.
—	Lettres parisiennes	1 vol.
Mme de Souza.	Romans choisis	1 vol.

Philosophes du 17e siècle.

Descartes.	OEuvres, édition Jules Simon	1 vol.
Malebranche.	OEuvres, édition Jules Simon	2 vol.
Leibniz.	OEuvres, édition Amédée Jacques.	2 vol.
Bacon.	OEuvres, édition Francis Riaux	2 vol.
Spinoza.	OEuvres, traduites par Saisset	2 vol.
Bossuet.	OEuvres philosoph., éd. J. Simon.	1 vol.
Fénelon.	OEuvres philosop., éd. A. Jacques.	1 vol.
Buffier.	OEuvres philosop., éd. F. Bouillier.	1 vol.
Le père André.	OEuvres philosoph., éd. V. Cousin.	1 vol.
Euler.	Lettres à une princesse, éd. Saisset.	1 vol.
Arnauld.	OEuvres philosoph., éd. J. Simon.	1 vol.
Clarke.	OEuvres philosoph., éd. Jacques.	1 vol.

Bibliothèque grecque-française.

Homère.	L'Iliade, trad. Dacier revue	1 vol.
—	L'Odyssée, trad. Dacier revue	1 vol.
Aristophane.	Comédies, trad. Artaud	1 vol.
Eschyle.	Théâtre, traduction A. Pierron	1 vol.
Euripide.	Théâtre, trad. Artaud	2 vol.
Sophocle.	Théâtre, trad. Artaud	1 vol.
Herodote.	Histoire, trad. Larcher	2 vol.
Thucydide.	Histoire, trad. Levesque	1 vol.
Xénophon.	OEuvres compl., trad. Dacier	2 vol.
Platon.	De la République, trad de Grou	1 vol.
—	Les Lois, trad. de Grou	1 vol.
—	Dialogues, trad. Schwalbé	2 vol.
Plutarque.	Hommes illustres, trad. Pierron.	4 vol.
—	OEuvres morales, trad. Ricard	6 vol.
Lucien.	Dialogues, trad. Belin de Ballu	1 vol.
Diogène-Laerce.	Vies des philosophes, trad. nouv.	1 vol.
Moralistes grecs.	Socrate, Épictète, etc., etc.	1 vol.
Marc-Aurèle.	OEuvres, trad. A. Pierron	1 vol.
Démosthènes.	Chefs-d'œuvre, trad. Stiévenart.	1 vol.
Orateurs grecs.	Choix de harangues, etc., trad.	1 vol.
Lyriques grecs.	Anacréon, Orphée, etc.	1 vol.
Poëmes grecs.	Trad. Falconnet, Bignan	1 vol.
Hippocrate.	OEuvres, trad. Daremberg	1 vol.

Bibliothèque anglaise-française.

Lingard.	Hist. d'Angleterre, trad. Wailly.	6 vol.
Robertson.	Hist. de Charles-Quint, tr. Suart.	2 vol.
Milton.	Le Paradis perdu, t. Pongerville /	1 vol.
Sterne.	Voyage sentimental, t. Wailly	
Lord Byron.	OEuvres complètes, trad. Laroche.	4 vol.
Robert Burns.	Poésies complètes, trad. Wailly	1 vol.
O. Goldsmith.	Vicaire de Wakefield, t. Belloc	1 vol.
Fielding.	Tom Jones, trad. L. de Wailly	2 vol.
Sterne.	Tristram-Shandy, trad. Wailly	1 vol.
Miss Inchbald.	Simple histoire, trad. *id.*	1 vol.
Miss Burney.	Évélina, trad. *id.*	1 vol.

Bibliothèque allemande-française.

Goethe.	Théâtre, trad. X. Marmier	1 vol.
—	Poésies, trad. Henri Blaze	1 vol.
—	Le Faust, trad. Blaze	1 vol.
—	Wilhelm Meister, trad. Carlowitz.	2 vol.
—	Werther, trad. Pierre Leroux	1 vol.
—	Affinités de choix, t. Carlowitz.	1 vol.
Schiller.	Théâtre, trad. X. Marmier	2 vol.
—	Guerre de 30 ans, trad. Carlowitz.	1 vol.
Klopstock.	La Messiade, trad. Carlowitz	1 vol.
Hoffmann.	Contes fantastiques, trad. Marmier.	1 vol.
Poëtes du Nord.	Suède, Norvége, etc., tr. Marmier.	1 vol.

Bibliothèque italienne-française.

Dante Alighieri.	Divine comédie, trad. Brizeux /	1 vol.
—	Vie nouvelle, trad. Delécluze	
Tasse.	Jérusalem délivrée, tr. Desplaces.	1 vol.
Manzoni.	Théâtre et Poésies, trad. Latour.	1 vol.
—	Les Fiancés, trad. Dusseuil	1 vol.
Silvio Pellico.	Mes Prisons, trad. Latour	1 vol.
Alfiéri.	Mémoires, trad. Latour	1 vol.
Machiavel.	Histoire de Florence, tr. Périès.	1 vol.

Ouvrages divers.

Saint Augustin.	Confessions, trad. Saint-Victor	1 vol.
—	Cité de Dieu, trad. Moreau	2 vol.
Mahomet.	Le Koran, trad. par Kasimirsky.	1 vol.
Confucius.	Les 4 livres sacrés, trad. Pauthier.	1 vol.
Camoens.	Les Lusiades, trad. Millié	1 vol.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET, RUE DE VAUGIRARD, 9